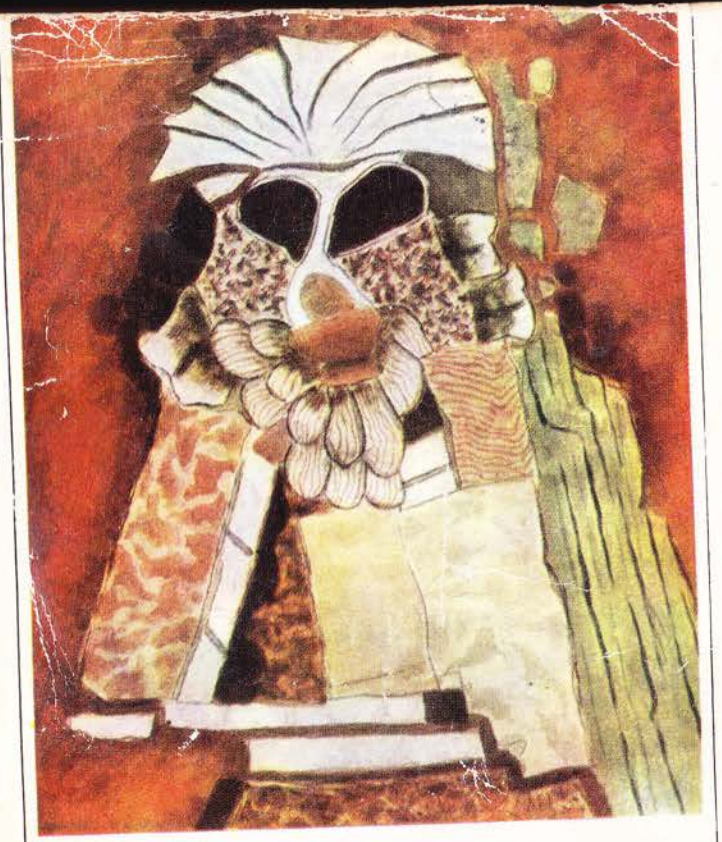
Soțul infernal din *Un anotimp în infern* declară: „je n'aime pas les femmes. L'amour est á réinventer". Poetul modern gîndește același lucru despre retorică. O detestă, dar o recreează. N-o caută, dar o găsește totdeauna. Ar fi descoperit-o dacă n-ar fi știut-o? Retorica? „La Rhétorique est á réinventer". Iată ce-ar trebui scris pe tăblița de la intrarea în grădina poeziei moderne și postmoderne.

Lei 20,50



Eugen Simion

# SFIDAREA RETORICII

## JURNAL GERMAN

CR

EUGEN SIMION

# SFIDAREA RETORICII

●

## JURNAL GERMAN

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1985

Ilustrația de pe copertă de Ion Gheorghiu
(Studiu după *Bibliotecarul* de Arcimboldo)

Coperta de Gh. Baltoc

*Amintirii tatălui meu,*

*Dragomir R. Simion*

**On voit, à l'entrée du jardin public de Tarbes, cet écriteau:** il est défendu d'entrer dans le jardin avec des fleurs à la main.

**On le trouve aussi de nos jours à l'entrée de la Littérature. Pourtant, il serait agréable de voir les filles de Tarbes (et les jeunes écrivains) porter une rose, un coquelicot, une gerbe de coquelicots.**

**Jean Paulhan: „Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres", 1941**

# *Cuvînt înainte*

De ce *sfidarea retoricii?* Pentru că aproape toată literatura din secolul nostru nu face decît să pună în discuție retorica și, în cele din urmă, s-o refuze. „Artele noastre literare sînt făcute din respingeri", spunea cu patruzeci de ani în urmă Jean Paulhan. Multe s-au schimbat de atunci, *refuzul* a rămas însă în literatură. Avangarda a cultivat gustul negației și a impus ideea revoluției permanente în artă. Evoluția literaturii în secolul al XX-lea este, în fapt, un lanț neîntrerupt de revoluții și contrarevoluții. Scriitorii moderni încep să se definească mai mult prin ceea ce resping, decît prin ceea ce afirmă. Totdeauna ei vor să dărîme, să sucească gîtul, să îngroape ceva: *elocvența*, *retorica*, *romanescul*, *morala*, *Arta* cu majusculă și cu distincții academice... Rimbaud voia să bage cît mai repede în pămînt arborele binelui și al răului. El *nu cunoaște legile*, *nu are simț moral* și nu-și revendică alt titlu de noblețe decît acela de a fi *maestru în fantasmagorii*. Balzac se voia doctor în științele sociale. Rimbaud se gîndește pe sine ca un tehnician al halucinației. Inventează un verb poetic nou și dă o culoare vocalelor. Notează inexprimabilul și fixează vîrtejurile. „Il faut être absolument moderne" — anunță în 1873 poetul de 19 ani *(Un anotimp în infern)*.

Poetul de azi începe prin a se descotorosi de retorică: bătrîna doamnă care veghează asupra codului manierelor în salonul literaturii. Denis Roche scrie pentru a umili poezia, alții pentru a provoca și umili miturile, temele, limbajul literaturii. Nemulțumit de labilitățile cuvintelor, Nichita Stănescu vrea să ajungă la *necuvinte*. Scriitorul, în genere, a devenit un *destructeur*, cum zice Sartre, și gîndește literatura în termenii unei rupturi fundamentale. El nu *face* decît *des-făcînd* ceva constituit, acceptat,

sacralizat. Antonin Artaud spune lucrurilor pe nume: „orice scriere este o porcărie". E limita unei revolte pe care artistul modern (poetul, cu precădere) o simte și-o afirmă sub diverse forme.

Regula este să nu se accepte nici o regulă. Romanul a încercat să fie anti-roman, teatrul anti-teatru... Poezia modernă este o imensă provocare a poeziei anterioare. O teroare, zice Paulhan, s-a instaurat în lumea literelor și simptomele ei se resimt chiar și în operele care refuză teroarea împotriva literaturii ca literatură. Orice scriitor, de la Flaubert încoace, are un carnețel în care notează *ideile primite* de care trebuie să se ferească. Critica literară îi vine în ajutor. Ea a eliminat, rînd pe rînd, miturile vechii literaturi și a schimbat în mod esențial chiar gîndirea asupra literaturii. *Autorul*, *opera* — noțiuni sacre pentru vechea critică — au fost trimise în exil. *Geniul* și-a pierdut identitatea. *Inspirația* a devenit o noțiune inutilă... *Literatura* a intrat în criză și de o sută de ani nu face decît să treacă dintr-o criză în alta...

Se observă însă fără mare dificultate că, demolînd retorica, literatura din secolul nostru nu face, în fond, decît s-o reinventeze. Mergînd pînă la capăt pe firul *Teroarei*, Paulhan a descoperit *Retorica*. Teroarea contra retoricii s-a transformat pe neobservate într-o retorică a teroarei. Consecință previzibilă pentru că, acolo unde este artă, există și o conștiință care structurează chiar și negația artei. „Enormité devenant norme", notează Rimbaud (tot Rimbaud, de la care pornește în poezie frisonul disoluției și al înnoirii) într-o scrisoare către Paul Demeny. El a descoperit, în cele din urmă, „sacrul în dezordinea spiritului" și a creat, putem zice, o retorică a dezordinii. De atunci, poeții nu fac decît să-l urmeze: sfidează și dinamitează retoricile și antiretoricile și reinventează altele care vor fi, la rîndul lor, contestate. În spatele oricărui „sofism magic" se află o lege care se hrănește cu aporiile gîndirii poetice. În alchimia verbului intră în chip fatal „o bună parte" din *vechiturile poetice*, recunoaște Rimbaud. Necuvintele lui Nichita Stănescu sînt exprimate (scrise) cu cuvinte istețe, colorate, intrate într-o sclipitoare comedie a limbajului poetic. *Destructorii* în literatură sînt, adesea, nu numai maeștri în fantasmagorii, sînt, în primul rînd, maeștri ai jocurilor verbale. Ei suferă de ceea ce Roger Caillois numește *paidia:* turbulență, exuberanță zgomotoasă, improvizație liberă, fantezie incontrolabilă, nevoie elementară de agitație și vacarm, plăcerea



de a atinge tot, a gusta și a lăsa, apoi, să cadă obiectul plăcerii*. În *paidia* se manifestă însă și o tendință complementară *(ludus)* care tinde să absoarbă și să disciplineze simțurile. Exuberanța poartă în sine o normă, jocul are, și în literatură, o regulă. Orice ruptură în coerența unui sistem dominant, represiv în artă cuprinde germenii unui sistem ce se pregătește să devină dominant, represiv. A nega regulile jocului este a pregăti apariția altor reguli ale jocului. O lege care acționează, după Caillois, în toate domeniile jocului, de la sport *(agon)* și jocurile de noroc *(alea)* pînă la teatru *(mimicry)* și versurile olorime, logogrifele, problemele de șah...: „a le nega [legile care funcționează în aceste domenii ale hazardului și ale fanteziei rebele] este în același timp a schița criteriile viitoare ale unei noi perfecțiuni, ale altui joc al cărui cod încă vag va deveni la rîndul său tiranic, va potoli îndrăzneala și va interzice din nou fantezia profanatoare. Orice ruptură care sparge o prohibiție acceptată desemnează deja un alt sistem nu mai puțin rigid și nu mai puțin gratuit"**...

Literatura modernă, născută din contestație și turbulență, confirmă regula jocului pe care o studiază eseistul francez. Refuzul literaturii și-a creat un corp de legi (un cod) care se constituie într-o retorică, uneori foarte dibace, a refuzului. Trebuie să fii, cu adevărat, un maestru în fantasmagorii pentru a da strălucire și a impune, în cele din urmă, fantasmagoriile spiritului. Nu-i suficient să aduci imaginația la putere, trebuie s-o faci și elocventă. Sînt poeți ca Valéry și T.S. Eliot care, într-un secol al dezordinii spiritului, cum este secolul nostru, au construit o estetică bazată pe *obstinația rigorii* și au recomandat o morală ce fetișizează asceza spiritului. „Destructurarea trecutului și recursul la trecut", iată dubla mișcare a spiritului poetic modern (Hans Magnus Enzensberger).

Se întîmplă, dealtfel, un fapt bizar în epoca noastră. În timp ce literatura merge împotriva retoricii, teoria și critica literaturii redescoperă retorica și-o fixează în centrul atenției generale. Artaud declară că orice scriere este o porcărie, iar Barthes vine și determină modul de funcționare a porcăriei. Poetul este mefient față de orice discurs și poeticianul nu face decît să stabilească legile prin care se organizează discursul. Unul (poetul) se află în plină teroare contra retoricii, celălalt (poeticianul, criticul) inven-

* Roger Caillois: *Les jeux et les hommes*, p. 48.
** Roger Caillois: *op. cit.* pp. 16-17.

tează o știință care descrie cît mai exact retorica din inima teroarei. Un paradox, poate cel mai mare, pe care îl cunoaște lumea literelor moderne. Ea și-a făcut din negație un stil de existență și a fabricat, în același timp, o disciplină care traduce negația în limbajul legii și al conceptelor.

Mica parabolă a lui Paulhan (reprodusă de mine în prima pagină a acestei cărți) necesită o completare. Ca și fetele din Tarbes, scriitorii de azi intră cu mîinile goale în grădina literelor, dar nu știm ce se întîmplă că ies, totdeauna, cu un buchet de flori în mînă. Flori de stil, desigur, fabricate de o retorică pe care scriitorii moderni o resping în chipul cel mai categoric. Întrebarea este dacă poetul respectă, într-adevăr, indicația de pe inscripția aflată la intrarea în parc. Mai degrabă nu. El nu intră niciodată cu mîinile goale în grădina literelor. În revolta lui, el poartă adesea fără să știe un model, un stil al refuzului, un cod, în fine, al spiritului care dă o coerență și un sens teribilei sale insurgențe. În străfundurile bizarului, anormalului, inexprimabilului, atoposului se află totdeauna o normă. În cel mai anarhic poet stă la pîndă, ca paznicul din grădina lui Paulhan, un retorician vigilent.

Cartea de față ar fi trebuit să aibă un titlu mai lung: *Sfidarea retoricii, retorica sfidării...* Ar fi sugerat, evident, mai bine ideea acestor eseuri care nu fac, în fond, decît să confirme că legea conservării materiei și a entropiei acționează în domeniul literaturii aproximativ în chipul următor: totul se transformă (frumosul este ideea sensibilă în mișcare), ceva se pierde, esențialul se păstrează și se reinventează.

Soțul infernal din *Un anotimp în infern* declară: „je n'aime pas les femmes. L'amour est à réinventer". Poetul modern gîndește același lucru despre retorică. O detestă, dar o re-creează. N-o caută, dar o găsește totdeauna. Ar fi descoperit-o dacă n-ar fi știut-o? Retorica? „La Rhétorique est à réinventer". Iată ce-ar trebui scris pe tăblița de la intrarea în grădina poeziei moderne și postmoderne.

E. S.

# I

## MOARTEA UNUI MIT

M-am gîndit mult la următoarele propoziții ale lui Barthes din lecția inaugurală a cursului de semiologie, ținută la Collège de France și tipărită în 1978 la *Éditions du Seuil:* „de la eliberare, mitul marelui scriitor francez, depozitar sacru al tuturor valorilor superioare, se fărîmițează, se istovește și moare treptat cu fiecare din ultimii supraviețuitori ai epocii dintre cele două războaie; un nou tip intră în scenă, un tip pe care nu știm sau nu știm încă să-l numim: scriitor? intelectual? scriptor?..."

Nu este o idee izolată în gîndirea lui Barthes și, în genere, în critica franceză din ultimele decenii. Mulți cred ca și marele semiotician că, dispărînd interesul pentru creator, dispare puțin cîte puțin și mitul care l-a propulsat timp de secole în fruntea ierarhiei spirituale. Cultura produce *texte*, nu *creatori*, spun teoreticienii literaturii de azi. Autorii sînt sistematic înghițiți de textele pe care le fabrică și, dacă în timpul lecturii, autorul revine în text, el nu poate fi decît o *ființă gramaticală*, un *om de hîrtie*. El nu are propriu-zis biografie, ci, la nevoie, o *ergografie*.

Am discutat în *Întoarcerea autorului* logica acestui proces și consecințele lui în critica modernă. Revin acum la ideea lui Barthes din lecția de deschidere. Dispare, așadar, ireversibil din orizontul literaturii actuale mitul marelui scriitor. Locul lui în *logosferă* (lumea limbajurilor în care trăim) este luat de *scriitor*, ca să folosesc o vorbă a lui Slavici, adică producătorul de texte. În altă parte (într-o discuție avută cu Maurice Nadeau și publicată în 1980: *Sur la littérature*, Presses universitaires de Grenoble), semioticianul crede că fenomenul sociologic cel mai important

care s-a petrecut în casta scriitoricească în ultimii treizeci de ani este „sosirea masivă a profesorilor".

Unele fapte par a veni în sprijinul ideii lui Barthes. Dintr-o anchetă apărută cu oarecare vreme în urmă în revista *Lire*, am putut constata că primele locuri în ierarhia vieții spirituale sînt ocupate de *profesori* (Claude Lévi-Strauss, Raymond Aron...). Scriitorii (Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Eugène Ionesco...) vin mult mai tîrziu. Publicul de azi este mai interesat de ceea ce scriu oamenii învățați, creatorii de metode, politologii, filozofii vieții sociale, decît de scrierile de ficțiune... Se mai întîmplă că, după moartea lui Malraux și Sartre, Franța nu mai are „un depozitar sacru al tuturor valorilor supreme" sau nu-l mai recunoaște. E de vină literatura care nu mai are forțele necesare pentru a produce un mare scriitor și, deci, un mit al marelui scriitor? E de vină istoria care și-a schimbat criteriile și preferințele? Orice ar fi, îmi pare curioasă mulțumirea sclipitorului Roland Barthes în fața acestei dispariții. Mă resemnez în ideea că profețiile lui nu se vor împlini și că literatura care a produs atîția mari creatori va mai produce încă.

Paradoxul e că despre moartea mitului întruchipat de marele scriitor vorbește chiar un mare scriitor, venit, e drept, din tagma *oamenilor cu sistem* (profesorii), aceia pe care nu-i putea suferi Nietzsche. Barthes devenise, încă în viață fiind, un mit al legiuitorului în cîmpul literaturii. L-a uzurpat el însuși, introducînd în texte o libertate de creație, o fantezie în lumea conceptelor care transformă interpretarea într-un spectacol al spiritului bazat pe un *romanesc al ideilor*.

Moare mitul marelui scriitor? N-aș putea accepta acest deces și, la drept vorbind, nu cred că este posibilă o tragedie atît de mare a spiritului. A coborît, e adevărat, prestigiul genialității în literatură. Geniul ține de mentalitatea și sensibilitatea romantică. Marele scriitor nu mai e azi nici *sfînt*, nici *profet*. În noile structuri sociale și intelectuale ale secolului nostru, el a devenit altceva. *O conștiință*, de pildă, un *guru* (maître à penser), un *filozof al existenței* și un pedagog social ca Sartre. Talentul nu se mai dezvoltă în izolare. Prestigiul solitudinii sociale și al suferinței fizice (înscris în fișele sensibilității romantice) a dispărut. Sînt alte semne de noblețe pentru spiritul creator. Conștiința angajării, de exemplu, și înțelegerea artei ca „instigare la uman", după formula fericită a unui poet român.



Ca să devină un *model*, talentul are nevoie la sfîrșitul acestui veac de un volum sporit al conștiinței. Cînd apare, mitul marelui creator apare pe stradă, în mijlocul studenților contestatari din Cartierul latin sau în *campus*-urile universitare americane, unde tinerii pun în discuție totul: de la frustranta instituție a paternității pînă la instituțiile unei societăți represive. Sub această înfățișare trăiește, cred, mitul marelui scriitor fără de care literatura nu poate să funcționeze. Cînd *modelele* nu există, literatura le inventează. Redescoperă marii scriitori din trecut și-i aduce în actualitate. Cazul frapant este Flaubert, de care s-au servit, ca de un model ilustru, *noul și noul nou roman*, adică toți cei care voiau să demoleze mitul creatorului și mitul romanului ca scriitura unei aventuri. O literatură nu poate trăi însă numai din gloriile (modelele) ei vechi. Trebuie să-și inventeze propriile mituri ca să poată supraviețui. Vă dați seama ce posomorîtă ar fi viața într-o literatură fără mari scriitori?! Ar mai merita, atunci, să trăiești în *logosferă?*

# TIPOLOGIILE SPIRITULUI

Michel Tournier, cel mai interesant, probabil, prozator francez de azi, împarte spiritele creatoare în două categorii: *primare* și *secundare (Vol du vampire*, 1981). „Primarii" n-au memorie, ignoră trecutul și nu știu să conjuge verbul *a fi* decît la indicativul prezent. „Secundarii" sînt, dimpotrivă, obsedați de trecut și de viitor. Întorc spatele prezentului (istoriei ce se face) și sînt atenți cu un ochi la ceea ce a fost și cu altul la ceea ce va fi. Sînt nostalgici, angoasați și, cînd nu se refugiază în utopiile viitorului, trăiesc cu fervoare în miturile trecutului. „Viața unui secundar este o cameră de ecou și un dedal de subterane" — notează Michel Tournier. Baudelaire, Proust, Verlaine, romanticii germani sînt spirite secundare, Malraux, Valéry, Mallarmé intră în clasa primarilor. Primarii și secundarii sînt adesea frați dușmani, formează cupluri infernale, dovadă Voltaire și Rousseau. Între ei este o ură năprasnică, dar și o fascinație ce pornește din ură.

Există, arată Tournier, și cazuri mai complicate. Gide, de pildă, este un secundar care are oroare de secundaritatea sa. El visează să devină un primar, însă un număr de complexe și o conștiință încărcată îl împiedică. Dar Malraux, spirit primar prin excelență? Tournier nu-l exceptează de la regulă, deși ar fi cazul. Malraux are un gust suspect pentru istorie și călătorește în lume numai ca să vadă marile simboluri ale trecutului. Nu spune nimic faptul că întîlnirea lui cu istoria se petrece în muzeu? Adevărul este că Malraux, care disprețuiește memorialistica („misérable petit tas de secrets"), nu face decît să-și povestească viața în cărți și să-și plaseze destinul în ordinea unei istorii grandioase.



Îi plac evenimentele pe punctul de a intra în istorie și admiră pe oamenii deveniți legende. Pentru el omul nu-i decît legenda lui. Putem spune, atunci, că Malraux este un primar obsedat de secundaritate. El vrea să vorbească limba zeilor și să dialogheze cu miturile. Individul comun nu-l interesează decît în măsura în care are în el vocația (pasiunea) grandorii. În *Le temps du mépris* dăm peste această propoziție: „unul din sensurile cuvîntului artă este următorul: să încerce să dea oamenilor conștiința grandorii care există în ei și pe care ei o ignoră". Tournier se înșală, cred: Malraux nu-i un spirit tipic pentru *categoria primarității*. În viață și în literatură el privește totul de sus, cu sentimentul că este un om cu destin și făcut să marcheze destinul lumii. „Primarul" din el, dacă există, vrea să acapareze toate timpurile istoriei și să conjuge pe *a fi* la toate modurile active și reflexive.

Sînt și alte deosebiri între *primari* și *secundari* în literatură. Cei dintîi sînt, de pildă, poeți solari și se simt bine în „extazul clipei" (Tournier). Așa procedează Gautier, Mallarmé, Valéry, Saint-John Perse..., poeți ai luminii sau ai ceții străpunse de lumină (cazul Mallarmé). Secundarii iubesc misterul și sînt cu precădere poeți ai nocturnului. Natura este pentru ei un loc de refugiu al miturilor și un spațiu de epifanii. Dacă acceptăm ideea lui Tournier, am putea spune în concluzie că spiritele primare dau cel mai mare număr de moderniști într-o epocă, în timp ce secundarii sînt vizionari și paseiști. Au pasiunea viitorului numai cei care au un puternic sentiment al trecutului. Acest paradox justifică pe cei care dintr-un motiv sau altul nu se înțeleg cu timpul lor. Ei fug fie într-o istorie încheiată, fie într-o istorie promisă. Țara lor imaginară se plasează în două zone incontrolabile. *Secundarii* nu fac, în fond, decît să-i urmeze pe greci, care au așezat vîrsta de aur a omului la începuturile existenței. S-a spus pe drept că istoria este, din acest punct de vedere, un regres, o îndepărtare treptată și ireversibilă de un mare mit.

Astfel de compartimentări provoacă de regulă o vie împotrivire. Dacă spiritul creator este unic și irepetabil, cum poți grupa atunci unicul, irepetabilul? Dacă geniul își creează singur legea, cum e cu putință să stabilești o tipologie a geniului? Nu-i, evident, cu putință, dar filozofia și literatura nu fac de foarte mult timp decît să descrie indescriptibilul și să stabilească o tipologie a spiritului.

Rămînînd la criteriile propuse de Michel Tournier, ce-am putea spune despre scriitorii români? Eminescu este, indiscutabil, un

spirit secundar, un mare vizionar nostalgic, un dedal,c u adevărat, de subterane. Arghezi este un primar, dar unul care fuge mereu într-o zonă inaccesibilă și revine sistematic în concret și temporal. Metafizica lui se bazează pe o curioasă navetă între tărîmuri. E *în timp* și totodată *în afara timpului*. Ion Barbu este obsedat de trei sau patru Grecii, poezia nu este decît aventura spiritului de a recupera lumea pitagoreică. E, deci, un spirit secundar, dar unul incomod, agitat, intratabil, dezlănțuit împotriva secundarității . Venit din altă geografie a spiritului și cu altă mitologie literară, Sadoveanu este și el obsedat de trecut. Caz tipic de secundaritate în literatura română. Omul este, în proza lui, bun și pur cîtă vreme are o existență cosmică, altfel zis, cîtă vreme trăiește în afară de timpul istoric. E făcut să viețuiască după legile naturii și în bună înțelegere cu natura. Cînd a intrat în istorie, s-a zis cu el. E aruncat într-o lume străină și pierde limbajul tîlcurilor. Despărțirea de matricea lui cosmică este cea mai mare nenorocire ce lovește pe omul sadovenian. Secundaritate, deci, deplină și extatică. E măreț ceea ce este în firea lucrurilor, este durabil ceea ce se ține după calendarul naturii.

La o primă socoteală, spiritele secundare întrec în literatura română spiritele primare. Romanticii intră aproape toți în prima categorie. La fel simboliștii care, aparent, intră în ritmurile istoriei și au pasiunea realului. Sînt, în fapt, spirite fals primare, atente la ceea ce se petrece în zona de umbră a lucrurilor. Nu-i, totuși, o regulă nici în privința lor. Macedonski este un primar prins de mirajele secundarității. Bacovia este un secundar înspăimîntat și de primari și de secundari. Între el și lume stă o teribilă nevroză... Prozatorii realiști sînt prin natura lucrurilor mai apropiați de spiritul primar. Rebreanu, Călinescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Preda au o mai mare acuitate la real, și mitologiile lor epice se bizuie pe datele prezentului.

Uneori pasiunea pentru istoria ce se desfășoară ascunde un puternic resentiment (cazul Balzac). Alteori refuzul istoriei moderne se asociază cu o mare îngăduință și cu o mare resemnare (cazul Sadoveanu). Spiritul creator românesc are, în genere, o mare capacitate de sinteză și repliere. El se conduce, în genere, după filozofia lui *ce-o fi o fi* (are dreptate Mircea Vulcănescu), dar în marile momente de criză filozofia așteptării își schimbă brusc structura și direcția. *Secundarii* se radicalizează și devin, peste noapte, *primari intratabili*, spirite insurgente. Așa se întîmplă cu spiritele creatoare...

## UN GHIBELIN PRINTRE GUELFI

Încerc să-i găsesc lui Roland Barthes un loc într-o categorie a spiritului. Nu-i ușor. Spiritele sînt de regulă *atopice*. Puternica, incomoda, capricioasa *personagitate* a lui Barthes se opune oricărei compartimentări. Dar și cele mai rebele spirite fac parte dintr-o familie: familia celor care refuză orice clasificare, determinare. În *Fragments*... ne amintim că, preluînd pe Michelet (care și acesta prelua o tipologie dantescă!), Barthes se socotește el însuși un *ghibelin*, nu un *guelf*. Un om al plăcerii, va să zică, nu un om al legii, un spirit devotat corpului, nu un maniac al Codului.

Într-un interviu din 1979, vorbind din nou despre *ghibelismul* său, Barthes este pe punctul de a teoretiza necesitatea „afectului" în critică: „ar trebui să mergem mai departe și să încercăm să teoretizăm afectul ca motor al criticii. Acum cîțiva ani, critica devenise o activitate foarte analitică, foarte rațională, supusă unui supraeu de imparțialitate și obiectivitate, și contra acestui fapt am vrut să reacționez..."[1] Să nu pierdem însă din vedere că Barthes a participat la constituirea *Codului* semiologic, a trăit printre guelfii noii retorici, a dus bătălii pentru a impune legea criticii noi. Un ghibelin, dar, printre guelfii unei discipline severe. Un spirit care, după ce a creat un sistem, nu se simte bine în interiorul lui. Un spirit, mai ales, care nu se consolează niciodată să trăiască în umbra unei legi. Nu se mulțumește, nici el, să fie pe locul doi.

[1] *Lire*, aprilie, 1979, reprodus în vol. *Le grain de la voix*, 1981.

Este, apoi, mă întreb, Barthes un *spirit de finețe* sau un *spirit geometric*? Are el privirea dură și inflexibilă sau, cum avertizează Pascal, „*des yeux il va jusqu'au coeur, et par le mouvement du dehors il connaît ce qui se passe en dedans*"? Citind textele lui Barthes, simți numaidecît că spiritul lui de finețe (esențial) tinde să devină un spirit geometric și, după ce reușește, începe să dea semne de nemulțumire. *Geometria* îl sufocă, *Legea* îi strivește personalitatea. *Codul* îi limitează libertatea de mișcare. Finețea subminează în cele din urmă despotismul geometriei spirituale. Barthes este mereu în altă parte. El corupe sistematic conceptele și fuge de compartimentul în care a fost primit cu mare fast și pe care, intelectualicește, îl domină. Este în stare să fundamenteze o doctrină și să uneltească în ascuns împotriva ei.

Barthes este, atunci, un bizantin, un spirit al nuanței, un fin uzurpator al dogmelor pe care le-a creat?! Să nu ne grăbim. Cu Barthes nu poți fi niciodată sigur. Abia l-ai introdus într-o categorie și vezi că nu-și află locul acolo, n-are stare, n-are astîmpăr. Cum și zice: el este „fără loc", inclasabil, atopic, în drum spre altă cetate. Fugile lui îmi amintesc de rătăcirile artiștilor în Renaștere de la o curte la alta, de la un prinț la altul. Nu apuc însă să termin de scris fraza de mai sus, că îmi vine în minte observația lui despre deliciul lenei, despre plăcerea de a nu face nimic. Îndepărtez, atunci, imaginea spiritului de Renaștere, întreprinzător, ființă a totalității. Barthes face teoria fragmentului și se definește pe sine ca un spirit dotat să asume fragmentul și să-i determine sistemul de funcționare. Nu-și refuză, totuși, plăcerea de a filozofa. În ultimii ani de viață, termenul de *filosofie* revine des în textele lui confesive. Într-un interviu din 1975 dăm peste aceste propoziții: „am participat la mai multe activități intelectuale, fie că este vorba de teoria sensului, de critica literară și socială.. Dar dacă este un cuvînt care să definească mai bine ceea ce se petrece în mine, și nu în scrierile mele, acesta ar fi cuvîntul «filozof», care nu trimite la un tip de competență, căci eu n-am nici o formație filozofică. Ceea ce fac este să filozofez, să reflectez despre ceea ce mi se întîmplă. Găsesc că este o bucurie și o binefacere și, cînd sînt împiedicat s-o fac, sînt puțin nefericit, frustrat de ceva important. A filozofa? Asta ține, poate, mai mult de un ordin moral decît de un ordin metafizic"[1].

[1] *Le grain de la voix*, 285.



A filozofa este, deci, o bucurie și o necesitate a spiritului ghibelin. Guelful nu stă să mediteze prea mult, el este ocupat să respecte legea, nu s-o discute. Așa fac mulți dintre admiratorii lui Barthes, mărunți guelfi ai semiologiei seduși de acest prefăcut ghibelin care le-a dat o metodă și, apoi, i-a trădat spiritualicește, fugind în cea de a suta seară, ca mandarinul pe care îl invocă, de sub fereastra retoricii. N-a avut răbdare să mai aștepte o singură noapte după ce a stat nouăzeci și nouă pentru a cuceri inima crudei prințese.

E.M. Cioran zice că spiritele pot fi împărțite și altfel: cei care iubesc procesul și cei care iubesc rezultatul, cei care se interesează de cauzalitatea și devenirea unui fenomen și cei care se concentrează asupra punctului final. Cei dintîi au geniul amplitudinii, cei din a doua categorie au superstiția conciziunii. Unde îl putem plasa pe Barthes? Printre „finaliști" i-ar sta, parcă, mai bine. Are geniul nuanței și, cînd scrie, are o putere de concizie uluitoare. Îi plac moraliștii și el însuși e un moralist strălucit printre coduri lexicale. Dar îl interesează și procesul, caută să determine modul de funcționare a unui text, nu se mulțumește numai cu fructul. Nu-i un spirit enciclopedic și nu-i „intoxicat de posibil" (Cioran), este adevărat, dar limbajul lui este plin de ambiguități și conceptele lui sînt alunecoase. Barthes scapă, pe scurt, și acestei determinări.

Să mai încercăm o singură dată, pornind de la Michel Tournier *(spirite primare, spirite secundare)*. Barthes se opune și acestei noi probe de maniheism. Nu-i pasionat de trecut, nu-i obsedat de viitor, iar de prezent este nesatisfăcut. Repetă, poate, cazul lui Gide la alt nivel de sensibilitate și în altă ordine de preocupări. Îi place să „legendeze" fotografiile, scrie el undeva, și, cum fotografiile sînt imagini ale trecutului, putem spune atunci că Barthes este un primar care are nostalgia secundarității. Dar nu-i place prea mult să rămînă în secundaritate, nu întîrzie în „dedalul de subterane...", ia poziție radicală față de vechea critică, apoi este în stare să spună (s-a văzut) că *afectul* pune în mișcare analiza! Opresc aici încercarea de a clasa pe inclasabilul Roland Barthes, cu sentimentul că nici o propoziție nu poate fi definitivă despre el. Să-i acceptăm ideea că este un spirit de tranziție, ostil fanatismului intelectual, după cum este principial ostil fanatismelor ideologice. A creat o metodă și, cînd a simțit că metoda se transformă într-un instrument al violenței intelectuale („mic imperialism local"), i-a întors spatele. Barthes n-a voit să oficieze

într-o biserică, s-a apărat cu toate forțele lui să devină un pur spirit geometric, avînd o funciară inaptitudine pentru teroare în lumea spiritului. Avem toate motivele să credem că Barthes este de părerea lui Pascal în privința vocației omului: „omul este născut pentru plăcere (...); el urmează, deci, rațiunea sa dîndu-se plăcerii"...

Așadar: omul nu este, pentru Barthes, o ființă numai pentru Coduri; este, în egală măsură, o ființă pentru meditație și o ființă pentru plăcere. Cea dintîi formă a plăcerii este *scrisul*. A scrie este o bucurie sacralizată („je sacralise une jouissance, une jouissance d'écrire"). Asta se vede ușor în toate textele lui, chiar și în acelea în care spiritul guelf predomină *(Le degré zéro de l'écriture, S/Z)*. A defini este pentru Barthes a deforma, a analiza este a pierde obiectul în nuanțele posibile ale interpretării. Există în cea mai severă demonstrație o parte de joc, un viu gust al spectacolului. Literatura nu este numai un *mathésis* („un champ complet du savoir"), nu este nici o simplă imitație *(mimesis)*, literatura este un vast sistem de semne, o punere în scenă a simbolicului *(sémiosis)*, un spectacol, în fine, nu al conținutului, ci al ocolurilor, întoarcerilor, plăcerilor simbolicului *(Le grain de la voix*, 225).

Dar critica, discursul secund? Recitesc voluminoasa carte în care sînt adunate interviurile lui Roland Barthes din 1962 pînă în 1980 pentru a vedea în ce măsură transpare în aceste texte confesive *personagitatea* semiologului. O carte admirabilă, o carte-document. Barthes își regîndește opera într-un discurs oral, paralel, cu o notă de intimitate și de ironie afectuoasă care flatează pe cititor. Lui Barthes nu-i place să vorbească, interviul este o efracție, o agresiune în cele din urmă consimțită. Semiologia este o știință pentru scriitură, nu o știință pentru rostire. Plăcerile lui se grupează în jurul actului de a scrie. A vorbi este un imens efort și o inevitabilă trădare. Barthes reușește să transforme trădarea scrisului într-o formă specială a plăcerii. Cînd închid volumul *Le grain de la voix*, am sentimentul că Barthes-oratorul nu s-a îndepărtat prea mult de *scriptorul* Barthes. Aceeași ambiguitate a limbajului, aceeași bucurie de a dubla sensurile, același joc superior al minții, aceeași teatralitate, în fond, a discursului. O lunecare, o tandrețe și, încă o dată, o abilă punere în scenă a ideilor.

Curios, în discursul oral Barthes continuă să pună întrebări și să fabrice paranteze. Ideea vine mai direct spre cititor, dar nu vine niciodată ca un singur sens. O nuanță strecurată la o cotitură a propoziției, o repetiție, o paranteză (care, la Barthes, nu explică



niciodată, ci amplifică, deformează!) tulbură gîndul inițial. Îl aud pe Barthes că spune: „signifianții sînt totdeauna ambigui" și, ceva mai departe, „ceea ce dă forță signifiantului nu este claritatea" (20) — și în capul meu se luminează o idee. Are grijă însă semioticianul s-o întunece numaidecît, pentru că propozițiile despre ambiguitatea signifianților primesc, în continuare, atîtea determinări, nuanțări, încît apar, la urma paragrafului, desăvîrșit ambiguizate.

Revin la Barthes, care mai teoretizează o dată plăcerea (bucuria) textului după ce a scris o admirabilă carte pe această temă. Iată o frază care ne taie respirația: „nimic nu-i, probabil, mai cultural și, deci, mai social, decît plăcerea"... Și apoi: „Erotică a lecturii? Da, cu condiția de a nu șterge niciodată perversiunea, și aproape că aș îndrăzni să spun: frica"... Știm deja ce sens dă Barthes întîlnirii dintre lector și text: sensul unei întîlniri de dragoste. Apare acum și nuanța de perversiune și, în umbra ei, sugestia de frică. Lectura nu-i, va să zică, nevinovată, întîlnirea cu o carte nu-i inocentă. Las dinadins nelămurită această propoziție. N-o lămurește, în fapt, nici Barthes. Rolul lui este să enunțe, nu să justifice.

Caut în aceste delectabile „entretiens" pe omul Barthes (omul care gîndește actul de *a scrie* și actul de *a citi)*, pus, acum, în situația de a vorbi despre aceste chestiuni delicate altfel decît face de obicei printr-o scriitură cu mai multe învelișuri și o serie interminabilă de paranteze. Reține cîteva *biografeme*. Semiologul nu poate, de pildă, să lucreze într-o cameră de hotel. Nu din pricina ambianței, ci a lipsei de organizare a spațiului (172). Structuralistul caută, așadar, o structuralizare adecvată a cabinetului de lucru. Se așează la masa de scris la 9,30 și se scoală la orele 13. Disciplina muncii este esențială pentru calitatea scriiturii *(„ce timing régulier de functionnaire de l'écriture")*. Cabinetul de lucru este totuna cu camera de dormit. În casa semiologului există un spațiu pentru muzică și unul pentru pictură. În fiecare zi la 14,30 cîntă la pian, iar o dată pe săptămînă, probabil duminica, pictează. Ambianța acestor microstructuri este respectată și în casa de la țară. Masa la care scrie trebuie să fie neapărat de lemn („am raporturi bune cu lemnul"). Lîngă ea trebuie să fie altă masă, pe care să poată etala cărțile, fișele... Nu are nevoie de toate, este suficient însă să existe acolo, în preajma omului care scrie. Lui Barthes nu-i

plac bibliotecile, nu se dă în vînt după opera de erudiție (173). Nu-i nici măcar un cititor exemplar. Ca noi toți, citește în vederea unui scop, scoate fișe, notează cîte ceva, apoi, cînd proiectul s-a copt, se așază la masa de scris. Există, pînă una-alta, două categorii de cărți, în funcție de lucrul (și poziția) în care sînt citite. Pe unele Barthes le citește în pat, seara (cărțile de lingvistică, de pildă, sau opera unui clasic), pe altele, dimineața, la masa de lucru Iată ce înțeles scoate moralistul Barthes din aceste obiceiuri: „patul este mobila iresponsabilității. Masa, aceea a responsabilității"...

Semiologul citește cărțile importante, dacă înțeleg bine, în spațiul (mobila) iresponsabilității, iar pe cele mai puțin serioase în spațiul responsabilității. Un proces de compensație pe care Barthes nu-l explică. Dă în schimb detalii despre plăcerea lui de a suprima, a corecta un cuvînt, a „supraveghea o euforie sau o figură", a descoperi un neologism... operație care provoacă ceea ce tot Barthes numește „savoarea gurmandă a limbajului", „plăcerea cu adevărat romanescă" (174). Înțeleg nuanța și verific numaidecît habitudinile acestui spirit alexandrin. Scrisul este pentru el, nu mai încape îndoială, un act cvasierotic, o încîntare, o progresivă îndrăgostire. Operația pe care o descrie mai înainte (corijarea, suprimarea textului) este dictată de o irepresibilă afecțiune și o dorință tot atît de irepresibilă de „a lucra" limbajul, de a da ideilor un corp, nu perfect, ci semnificativ. A lucra presupune, de regulă, un șir de obstacole. Pentru Barthes a lucra semnifică un șir de plăceri provocate. De aceea poate spune el cu voce tare: „j'aime l'écriture". Un discurs nelucrat, fără corp, în afara dorinței, în lipsa tandreței spiritului? Un tip de discurs fără promisiune pentru Barthes.

Dar a citi? În *Le grain de la voix*, ca și în *Prétexte* (1978), Barthes vorbește mai mult despre *lectură* decît despre *scriitură*. În ultimul text el chiar avansează o mică teorie despre „scriitura lecturii". După problematica *autorului* și a *operei* a urmat problematica *scriiturii* și acum a venit rîndul *lecturii* și al *lectorului* (*Prétexte*, 152). Nu vreau să vorbesc aici despre teoreticianul lecturii, ci despre lectorul Barthes. Dau peste o propoziție care mă decepționează: „trebuie să recunosc că nu sînt un mare cititor; citesc puțin..." (180). Sau alta: „sînt un cititor dezinvolt în măsura în care



îmi dau seama de măsura plăcerii mele" (205). Din nou plăcerea (bucuria) pusă în primul rînd. Aflăm acum și explicația pe care Barthes ne-o datora: lectura ca perversiune, cititorul ca „un dragueur". Iat-o: „perversiunea este căutarea unei plăceri care nu este rentabilizată printr-o finalitate socială sau de acest fel" (219). Dar *dragueurul*, care este strategia lui față de cărți? Barthes aduce amănunte noi despre sine ca leneș și pervers cititor. Nu două, ci trei sînt formele (felurile) lui de lectură. Prima se limitează la privirea cărții. A privi o carte este un prim contact, o lectură rapidă și superficială, totuși importantă. A doua lectură este programatică. Lectura în vederea unei noi cărți, lectura — i-am putea spune — pentru scriitură. Lectura atentă, serioasă, la masa de lucru, dimineața, numai dimineața. Al treilea tip de lectură este acela în pat, seara. Atunci vine rîndul clasicilor (257). Scriitorii contemporani intră, de regulă, în prima categorie a lecturii. Barthes se mulțumește să-i privească. Cîte unul (Sollers) trece din spațiul privirii în acela al descifrării codului interior. Dar Sollers nu-i un scriitor oarecare. E un teoretician de mare forță care scrie romane. Romane în care teoriile despre roman devin materie romanescă. Literatura este la el (ca și la Ricardou) un dialog al scriiturilor. Barthes se simte, așadar, în familie, nu se îndepărtează prea mult de preocupările și bucuriile lui care, în esență, se nutresc din meditația asupra conceptelor.

Nu-mi ascund gîndul că lectorul Barthes nu este prea original. Vreau să spun: habitudinile lectorului. Sînt comune. Cum citește Barthes, asta se vede numai în textele lui. Dacă pe Racine l-a citit seara, întins în pat, într-un *spațiu de iresponsabilitate*, sau l-a citit dimineața, la masa de lucru, în chip programatic, n-avem cum să știm. *Sur Racine* nu sugerează nici unul din atributele lenei. E o carte incisivă, de o mare coerență și o mare forță de pătrundere intelectuală. Barthes era pe atunci mai tînăr și „la paresse" nu reprezenta pentru el o ispită. Discursul nu devenise „îndrăgostit", iar clasicii stăteau încă pe masa de lucru: nu trecuseră în camera de culcare în vederea ceremoniei de seară.

Spre 60 de ani, Barthes se plînge că în Parisul actual nu mai există gesturi de lene (317). Nici cafeneaua nu mai asigură o veritabilă lene (reverie): „une paresse, avec des relais". Îndrăgostitul de limbaj este melancolizat de ideea că n-are timp și nu găsește

ambianța necesară pentru a citi încet și, mai ales, a filozofa, care-i o formă specială de lectură: a citi în gînd un text imaginar și a dialoga cu un cititor care este el însuși. Se pare că Barthes a fost cititorul cel mai fericit atunci cînd a călătorit în Japonia. Necunoscînd limba, a citit numai semnele unei imense fotografii. Un cititor rămas la stadiul privirii. A ieșit, la urmă, o carte minunată în stil impresionist, îmi vine să zic, codificat. Ghibelinul își ia, în fine, revanșa asupra guelfului, dar nu pentru mult timp. Îndată ce se apropie de masa de scris, omul legii, maniacul ambiguității, scribul din el se trezește. Guelful codifică plăcerile, bucuriile ghibelinului.

## CEI ZECE MAGNIFICI

Scriam mai înainte despre imposibilitatea de a ne resemna în ideea că marele scriitor a dispărut, ca mit, din spațiul culturii contemporane. Revin asupra acestui gînd, stimulat de rezultatele unei anchete organizate de cinci mari publicații occidentale. Este vorba de un joc — referendum inițiat de *Lire*, *La Stampa*, *Die Zeit*, *The Times*, *El Pais* — pentru a sonda gustul și preferințele cititorilor de azi în materie de literatură clasică și modernă. Au fost consultați peste zece mii de cititori din Franța, Germania, Anglia, Spania și Italia, și din totalizarea voturilor s-a putut alcătui următorul clasament al valorilor: *Shakespeare*, *Goethe*, *Cervantes*, *Dante*, *Kafka*, *Proust*, *Thomas Mann*, *Molière*, *Joyce*, *Dickens*.

Aceasta este ordinea preferințelor și, oricît de stupide ne par și sînt, cu adevărat, comparațiile între marii creatori, să examinăm un moment această ciudată listă. Este de observat întîi că din ea lipsesc marii scriitori din estul Europei, între ei uriașii ruși Tolstoi și Dostoievski. Bernard Pivot, redactorul-șef al revistei *Lire* și, după cît se pare, cel care a avut ideea acestei anchete, explică de ce votul cititorilor s-a limitat la cinci literaturi occidentale. Accept justificarea, deși stăruie în mine nemulțumirea că Europa, care formează o unitate spirituală, este în acest chip divizată. Au fost eliminați apoi din concurs scriitorii în viață. Pe ce temei? Pentru a evita, probabil, pasiunile și complicațiile actualității. S-a alcătuit, în fine, o listă preliminară de cincizeci de scriitori, cîte zece din fiecare literatură. Din această preselecție lipsesc Camus, Hermann Hesse, Sartre, Céline, Shaw, Zola, frații Grimm, Oscar Wilde,

după cum lipsesc, în totalitate, filozofii. Nietzsche n-ar putea intra în competiție cu Thomas Mann? Ar putea, evident. Nietzsche are, ca și Montaigne și Unamuno, mulți cititori, dar (explică tot Bernard Pivot) trebuie făcute unele sacrificii, altfel nu se poate aplica democrația votului și nu se poate face o ierarhie a spiritelor inclasabile.

Sînt și alte neajunsuri într-o anchetă de acest fel, dar, acceptînd că totul este un joc („un joc de nebuni" — zice un ziarist englez), să vedem ce semnificație poate avea el. Ce se observă întîi, cînd privești lista cîștigătorilor, este opțiunea cititorului de azi pentru valorile clasice. Shakespeare, Goethe, Cervantes, Dante — primii patru clasați — nu mai sînt simpli scriitori învățați în școală, sînt patru instituții durabile ale spiritualității europene. În fruntea lor se situează marele Will, „monstrul" pe care îl detesta Voltaire și-l caută azi toți regizorii din lume. Despre teatrul lui Shakespeare, Goethe, al doilea clasat, spune o propoziție capitală: „Nu-i vorba de literatură, ci de cărțile formidabile ale Destinului". Shakespeare continuă să placă, e citit la toate vîrstele și de toate categoriile sociale, lectorii din cele cinci țări din vestul Europei n-au ezitat să-l desemneze ca lider absolut, incontestabil. Pot fi date multe explicații pentru această alegere și pentru cele care urmează. Este, înainte de orice, opțiunea omului modern, asaltat de neliniști, scos din relațiile lui tradiționale de existență, pentru o literatură în care omul, ca jucărie a destinului, are încă grandoare.

Goethe, Cervantes și Dante ocupă locurile următoare. Ei sînt, ca și Shakespeare, scriitori naționali, puncte de referință de prim ordin atunci cînd se studiază specificul unui popor. Oamenii de la sfîrșitul secolului al XX-lea continuă să creadă în ei. Primul scriitor din veacul nostru care apare în această scară de valori este Kafka, o surpriză pentru mulți jurnaliști. Vin la rînd, cu un număr egal de voturi, Proust și Thomas Mann, apoi din nou un clasic (Molière), urmat de irlandezul Joyce și, la urmă, un prozator despre care se bănuia că este complet depășit, Dickens. Așadar, numai patru scriitori din secolul nostru au întrunit adeziunea cititorilor de azi, restul aparține fondului clasic. Am putea trage de aici încheierea că sensibilitatea modernă se bizuie încă pe modelele vechi.

Cercetez în continuare lista vedetelor și remarc că Balzac, pe care noi toți îl socotim prozatorul cel mai important al Franței, ocupă de-abia locul al 12-lea, iar Baudelaire, primul poet modern, ajunge al 20-lea. Hugo („Victor Hugo, hélas") se situează, modest, al 18-lea, fiind întrecut de Lorca și de Petrarca. Stendhal și Flaubert, alte două glorii ale secolului trecut, sosesc în grosul plutonului secund (limbajul sportiv este inevitabil), după Voltaire, care a ieșit al 13-lea...



Sînt, în fine, și alte elemente în acest referendum. Se citește, de pildă, mai multă proză decît poezie, ceea ce era de așteptat. Exceptînd pe Shakespeare, Goethe și Dante care acoperă toate genurile, poeții apar tîrziu pe lista de preferințe. Cel dintîi, dintre poeții moderni, este Lorca și nu Baudelaire sau Rimbaud, cum ne-am fi așteptat. Franța, spune cu ironie Bernard Pivot, a pierdut individual acest referendum, dar l-a cîștigat... pe echipe, deoarece, din douăzeci de locuri în acest parlament al spiritului vest-european, ea a cîștigat șapte. Scriitorul ei cel mai bine cotat este maladivul Proust, respins, cum se știe, de Gide, care deschisese la întîmplare manuscrisul primului volum din *În căutarea timpului pierdut* și, văzînd acolo o comparație nereușită, l-a închis numaidecît. Ca să vezi cum se întorc lucrurile! Gide nici nu figurează măcar pe listele de candidați...

Astfel de clasamente sînt, firește, absurde și, chiar dacă le acceptăm, nu vom putea ști niciodată dacă scriitorii care se bucură de cea mai mare reputație sînt și scriitorii cei mai citiți. Un fapt este, totuși, sigur și încurajator. Literatura continuă să fie o preocupare și o speranță a omului de azi. Clasicii n-au decedat, cum se credea. Iată-i instalați în fruntea acestui bizar top al valorilor literare.

## ASCUNSA ÎNSTRĂINARE

A vorbi despre un poet este a vorbi despre relațiile lui cu limba. Limba este *materia*, este *corpul* și este, în mod sigur, semnul lui de identitate. Limba preexistă poetului, dar, după ce a trecut prin spațiul poeziei, limba nu mai este aceeași. Orice poet tinde, în fond, să facă din limba comună un *limbaj* al său, adică o formă particulară de a fi și o formă specială de a comunica. Limbajul poetului înseamnă un număr de „îndepărtări", „înstrăinări" de la legile sintaxei și morfologiei, căci — s-a spus bine — poetul este el însuși o *abatere* și un *agent al abaterii* în limbă. Aceste îndepărtări sînt cu timpul acceptate și o parte din ele intră în limba comună (Eminescu este exemplul cel mai adecvat). Valéry este îndreptățit să observe: pentru a acționa *prin* limbaj, el (poetul) acționează întîi *asupra* limbajului...

Problema este cît de mult este permis unui poet să acționeze asupra limbajului, cît de mari și de numeroase pot fi *îndepărtările*, *abaterile* sale de la limbă?! Adevărul e că nimeni nu poate stabili aici o limită și nu poate formula o regulă. Singura regulă este, poate, următoarea: nimic nu se face în afara talentului și fără acoperirea (justificarea) talentului. Mai direct zis: licențele poetului nu sînt acceptate și nu au, realmente, semnificație decît de la un anumit grad al creației lirice. Numai marii poeți fac să treacă „ereziile" limbii. Bricolorii în zonele marginale nu-și justifică și, finalmente, nu reușesc să-și impună limbajul. Acțiunea lor se termină în bizarerie și manierism. Dereglarea limbii este condiționată de o dereglare a sensurilor limbii sau, mai bine zis, de o provocare a



sensurilor obișnuite ale limbii. Un poet cîștigă pariul cu limba în momentul în care sintagmele lui *(îndepărtările, abaterile)* intră în limbajul comun nu pentru a înlocui formele existente, ci pentru a marca o nuanță specială a comunicării și, prin aceasta, o stare de emoție a celui care comunică. Sînt acele cuvinte, expresii, modificări de sintaxă pe care vorbitorul le pronunță în așa chip încît par a avea nevăzute ghilimele. Cel mai productiv, din acest punct de vedere, este vocabularul poetului. *A isca* este, știe toată lumea, un verb arghezian. Verbul exista, desigur, și înainte de apariția *Cuvintelor potrivite*, dar numai după Arghezi verbul a revenit încărcat cu atîtea conotații în vorbirea curentă. Cînd îl auzim, ne vine automat în minte versul arghezian și, odată cu el, comunicarea *se corupe*, se deplasează în alt registru. Vorbitorul și receptorul intră, atunci, într-o relație specială: relația de acceptare a unei ordine ascunse, inițiatice a cuvîntului...

Baudelaire insista ca libertățile poetului să nu degradeze cuvîntul. E ceva sacru în cuvînt, zicea el, care ne oprește să facem din el un joc al hazardului. Cu toate acestea, poeții nu fac decît să se joace cu cuvintele și să facă din ele un spectacol de limbaj. Cuvintele intră des, prea des chiar, într-o comedie și uneori nu mai ies din ea. Poetul adevărat oprește la timp jocurile verbale și silește cuvîntul să revină la sensurile lui primordiale. În orice cuvînt există, în definitiv, o fabulă sacră, și numai poezia știe s-o trezească.

*

Trebuie să reflecteze poetul mult asupra limbajului? Cît de mult? Valéry este de părere că poezia depinde în totalitate de limbajul ei și cine nu gîndește în acest sens nu are nici o șansă. Poezia este o dificultate învinsă, o infinită „lucrare", asimilare, perfecționare a limbajului, care nu este *forma*, ci *substanța* însăși a versului. Desăvîrșirea poemului este desăvîrșirea (disciplinarea, purificarea) limbajului ei. Acest cult al exactității în poezie enervează pe mulți gînditori, neîmpăcați cu ideea că limbajul nu este altceva decît un vehicul. E.M. Cioran, în nedreptul lui eseu împotriva lui Valéry (tradus recent și în limba română), numește pe poet un „maniac al lucidității" și nu-i iartă încercarea de a pune poetica deasupra poeziei. Părerea moralistului este că scriitorul nu trebuie să trans-

forme limbajul într-o obsesie și, deci, într-un subiect de meditație perpetuă. Dacă se întîmplă altfel (cazul Mallarmé, Valéry), poezia merge spre propria ei sterilitate. Dovadă, poezia franceză: „De multă vreme, dintotdeauna, am fi ispitiți să susținem, literatura franceză pare să fi căzut în mrejele și sub despotismul Cuvîntului. De aici subțirimea, fragilitatea, extrema ei delicatețe, precum și manierismul ei. Mallarmé și Valéry încununează o tradiție și prefigurează o epuizare; și unul și celălalt sînt simptome de sfîrșit al unei națiuni *gramatice*...".

Iată aici două poziții spirituale, două moduri de a înțelege funcția limbajului în poezie și utilitatea esteticii *(poeticii)* în poezie. Pentru Valéry și pentru toată *școala formalistă*, poemul este chiar scrierea poemului, adică ordonarea și purificarea limbajului sub supravegherea unui *eu pur*, un fel de „pronume universal" din care individualitatea creatorului tinde să dispară. Poemul este un proces al devenirii limbii și, în același timp, conștiința acestui proces. O sărbătoare a spiritului, cum ne amintim că zice Valéry. O sărbătoare, dar nu o victorie definitivă, căci spiritul nu atinge niciodată forma pură, desăvîrșirea...

Cioran și, în genere, cei care consideră că poezia trebuie *să spună* ceva, să aibă un sens, un mesaj, lovesc cu degetul în aceste suprafețe și constată că dincolo de ele nu se află nimic. Este paradoxul în care intră cei care gîndesc primejdios de mult la limbajul lor și consumă toate energiile spiritului pentru desăvîrșirea *scriiturii*. I-ar plăcea, invariabil, prețiozitatea („prețiozitatea este scriitura scriiturii; un stil care se dedublează și devine obiectul propriei sale căutări"). Dar ce poezie, mă întreb, nu este o căutare și ce poet mare nu gîndește, nu drămuiește și nu tinde spre desăvîrșirea limbajului său? Moralistul îmi pare foarte sever cu un poet și un gînditor care, prin exigențele lui, a tulburat și reordonat estetica veacului nostru. Dovadă că, de o jumătate de secol, toți teoreticienii textului îl urmează, iar cei care nu-l urmează sînt nevoiți să țină seama de argumentele lui.

Iritarea filozofului împotriva „geniului sintactic" (formula aparține lui Claudel) este, totuși, îndreptățită. Poezia n-a fost niciodată numai o căutare a limbajului și nici (numai) conștiința acestei căutări. Mai este totdeauna ceva în plus, o nuanță, un accent pe care limbajul le exprimă sau le trădează, cum vrem să



zicem. Cuvîntul nu-i un simplu vehicul al scrisului (concepția veche asupra funcției limbajului în poezie), dar nici nu-i străin de sensurile pe care le adăpostește și le aproximează. Este o imperceptibilă și fecundă fuziune între ceea ce vrea să spună și ceea ce reușește cu adevărat să spună un poem. Poemul nu se face în afara voinței și conștiinței creatorului, are dreptate Valéry, dar nu ajunge niciodată să exprime numai ceea ce vrea și ceea ce gîndește creatorul. Tocmai limbajul este acela care trădează pe poet. În docilitatea lui există posibilitatea unei infidelități față de două realități: față de limba comună și față de autorul care manipulează această limbă. Sînt, deci, două rînduri de trădări într-un poem. Pe una o provoacă poetul (celebrul *l'écart* al stilisticienilor), alta este imprevizibilă și se întoarce împotriva poetului însuși.

Despre prima s-au scris, de la Spitzer încoace, numeroase studii. Despre a doua infidelitate (înstrăinare) a limbajului poetic s-a vorbit foarte puțin. Să pornim de la ideea că orice poezie este, în același timp, o confirmare a creatorului și o subminare a creatorului. Cu alte vorbe: în orice poem există un *limbaj* și un *contra-limbaj*. Limbajul este opera poetului și reprezintă, în termenii lui Valéry, treaza conștiință care observă și se observă în acțiunea ei de asumare a limbii și în intenția de a fabrica un limbaj special. Contra-limbajul sau *înstrăinarea ascunsă (l'écart* de gradul al II-lea) este o reacție în interiorul limbajului pe care poetul n-o prevede: o fugă a cuvîntului, o dublare a sensului și chiar o răsturnare, în profunzimile poemului, a mesajului enunțat la suprafața versurilor.

Se mai întîmplă ceva: prin astfel de fugi ale limbajului, *eul pur* este invadat de accentele unei individualități mai puternice și mai complexe chiar decît individualitatea gîndită și manipulată de conștiință. Pronumele universal începe să vorbească, la acest nivel de relații, la persoana întîi singular. Poezia nu se constituie în afara voinței creatorului (are dreptate Valéry), dar în interiorul voinței sînt atîtea forțe și atîtea accente încît voința nu le poate stăpîni și manipula pe toate. Din fericire. Și apoi *cuvîntul* în care zac atîtea sensuri, *limbajul* care activează și combină nuanțele impreciziei și abate mereu ideea de la calea ei dreaptă! Drama poetului modern de aici începe: operează, în deplină cunoștință de cauză, cu un instrument (limba) care nu se lasă niciodată stăpînit pînă la capăt. Organizat, ordonat într-o direcție, limbajul

tinde să se reordoneze într-un sens străin de intenția creatorului. Poetul vrea să dea *un sens* limbajului. Limbajul răspunde printr-o *proliferare a sensurilor*. Poetul tinde să abstractizeze și să purifice limbajul, iar limbajul începe să sugereze mai mult decît i se permite. Cuvintele nu ajung să vorbească anapoda, de capul lor în poem, dar cu ajutorul cititorului încep să fugă de sub escortă, încalcă interdicțiile, se înstrăinează cu o ciudată fervoare de voința creatorului. Prin această continuă fugă este posibilă lectura continuă a poeziei. *Ascunsa înstrăinare* a limbajului poetic asigură, în fond, longevitatea poemului.

## TALENTE ȘI NATURI

Mi se întîmplă deseori ca, voind să definesc un scriitor care depășește un anumit grad de originalitate, să caut un termen concludent și să nu-l găsesc. Primul care-mi vine în minte, acela de *talent*, îmi pare nepotrivit. Prea vag și prea obișnuit pentru a cuprinde ceva ce este mai mult decît un talent literar. Într-o epocă sînt mulți oameni talentați, unii strălucitori, alții serioși și pricepuți, toți demni de interesul și de admirația noastră. Există însă și o altă categorie, mai restrînsă, pe care simțim nevoia s-o detașăm și s-o numim altfel. Cum? Ne vine în ajutor Goethe care, vorbind de Dante și voind să exprime „ceva mai cuprinzător, mai profetic, ceva mai adînc, mai răscolitor", folosește noțiunea de *natură*.

Dante e, așadar, o *natură*, nu un *talent*. Admirabil spus. Goethe nu aduce alte precizări și nici nu revine asupra noțiunii. O simplă, o mică propoziție, și aceea transmisă, indirect, prin comentariul lui Eckermann. I-am putea la nevoie reconstitui sensul, folosindu-ne de alte observații făcute de Goethe privitoare la scriitorii pe care îi admiră. De pildă, Shakespeare. Amintește mereu de el și nu-și găsește vorbele pentru a-i defini originalitatea. „Prea bogat și viguros", zice el. „Nu există motiv din viața omenească pe care să nu-l fi reprezentat și exprimat" — adaugă Goethe cu admirație. Și, cum acolo unde este admirație este și puțină spaimă, Goethe e mulțumit că s-a *descotorosit* la vreme (acesta e termenul) de marele Shakespeare. „Cîți germani de talent nu s-au pierdut din pri-

cina lui..." E limpede că Shakespeare are toate atributele unei *naturi*. Ca și Rubens care, tot după Goethe, „avea o memorie atît de extraordinară încît purta întreaga natură în capul lui, putînd oricînd dispune de fiecare amănunt al ei". Alții sînt, în schimb, „sub nivelul naturii", neavînd un spirit care, asemeni vechilor greci, să privească natura *cu propria lor perfecțiune*. Extraordinară propoziție! Talentul puternic nu trebuie, nicidecum, să fie sub nivelul naturii reale care, sîntem avertizați, „nu știe de glumă, e totdeauna adevărată, totdeauna serioasă, totdeauna severă și are totdeauna dreptate". Și mai este ceva: natura reală nu se dăruie decît spiritelor mari și pure. Goethe atrage serios atenția asupra acestui fapt și cere omului care privește fenomenele realului să fie *pregătit*, *sincer* și *pur*. Numai astfel el poate veni în atingere cu divinitatea care se dezvăluie în fenomenele primare. Pentru asta nu-i destul să ai talent, e nevoie de mai mult, de *înțelepciune*, de pildă, noțiune pe care omul de la Weimar o ține în mare stimă.

E în putința talentului de a fi înțelept și de a merge în sensul desăvîrșirii, dar o *natură*, ca Dante sau Shakespeare, reprezintă mai mult decît atît. Încă o dată, ce? Goethe nu îndrăznește, el care îndrăznește totul, să definească pînă la capăt acest concept. Îi lipsesc, pur și simplu, cuvintele drepte și pline care să numească desăvîrșirea și plenitudinea în artă. Înțelegem din alte însemnări că *naturile* în artă sînt spirite ale totalității și, după o vorbă tîrzie a lui Sartre, spirite pentru totalitatea ființei. Sînt, apoi, spirite care au *măsură* în toate și, chiar atunci cînd corectează natura, introduc o sintaxă a ordinei. Geniul nu iubește dezordinea și nu se simte bine într-o lume *fără măsură*. Geniul după Goethe și în felul lui Goethe, bineînțeles. Căci vor veni în curînd alte spirite, romanticii de exemplu, și vor descoperi sublimul în ceea ce este nelimitat și refractar.

Să reținem de la Goethe și credința că *oamenii mari* (naturile) n-au dispărut de pe pămînt și nici nu vor dispărea așa de repede. Dumnezeu nu i-a uitat și, în genere, Dumnezeu nu s-a retras din lume după ce a creat-o, cum se crede îndeobște. El lucrează încă, în tăcere, la desăvîrșirea ei. Ultimele cuvinte din *Convorbiri* sînt promițătoare: „Și apoi ce este și ce va să fie? După cele șase zile de creație, așa cum ni le închipuim noi, Dumnezeu nu s-a dus să se odihnească, ci, dimpotrivă, el lucrează încă necontenit, ca și



în ziua dintîi. Fără îndoială că nu i-ar fi făcut nici o plăcere să îmbine lumea asta din tot felul de elemente simple, lăsînd-o an după an să se învîrtească sub lumina razelor soarelui, dacă în realitate n-ar plănui ca pe această temelie materială să ridice o pepinieră în care să cultive o lume a marilor spirite. În felul acesta el plămădește necontenit naturile superioare, căutînd să ridice pînă la ele și pe cele mai puțin înzestrate."*

*O lume a marilor spirite:* iată ce visează Goethe. Dacă-i înțelegem bine gîndul, această lume ar trebui să fie locuită de *naturi*, adică de acele talente care nu se mulțumesc niciodată cu ceea ce le oferă destinul. Dar știm, oare, bine ce vor cu adevărat și cît obțin *naturile* din ceea ce solicită? Știm, în orice caz, de la Goethe că talentul vrea o cuprindere mai mare a lucrurilor, vrea un sens al *totului* și o *armonie* a părților. Dacă reușește, înseamnă că și-a depășit condiția și putem spune atunci că talentul a devenit o *natură*.

*Naturile* sînt, desigur, mai mult decît atît. Pentru lumea modernă, geniul este, în primul rînd, un spirit al adîncimilor. O *natură* distinctă este aceea care coboară cît mai jos în profunzimile ființei și aduce la suprafață cît mai mult. E creatorul care impune prin opera lui o lume imaginară (sau o *țară imaginară*, cum zicea Béguin), verosimilă, determinabilă, o tipologie și o filozofie de existență. Poate chiar o soteriologie. Marii creatori populează cu cărțile lor planeta noastră și, fără să ne dăm seama, începem să definim lumea materială după ficțiunile lor. Sadoveanu nu e, după gîndul meu, numai un mare talent, e o *natură*. Aduce cu sine o lume care trăiește în marginea miturilor și, prin ea, pătrunde în literatură o viață ordonată în chip special. Știm aproape totul despre ea: de la ceea ce mănîncă pînă la felul în care primește ideea morții. Cunoscînd habitudinile omului sadovenian, putem prevedea mișcările lui ulterioare. Așa procedează Vitoria Lipan cînd e să elucideze dispariția soțului ei, Nichifor.

*Naturile* de felul lui Sadoveanu merg în sensul vieții arhetipale și creează în tiparele ei. Energiile lor sînt *genetice* și geniul lor e *masculin*, dacă acceptăm terminologia lui Nietzsche. Ele tind spre o

* Johan Peter Eckermann: *Convorbiri cu Goethe*, în românește de Lazăr Iliescu.

definire totală a omului. Tolstoi dă prin literatura lui o *etică*, Proust formulează în interiorul operei o *estetică* a spiritului european. Înțelegem, de aceea, prin *tolstoism* sau prin *proustianism* mai mult decît două fenomene de cultură. Sînt două atitudini posibile de existență, două soluții de viață, două modele care depășesc granițele literaturii. Am putea zice atunci că *o natură* face din literatură un model de existență, în timp ce talentul poate impune, cel mult, un model în interiorul literaturii. Talentul se exprimă pe el însuși, *natura* exprimă umanitatea într-o alcătuire originală a ei. Sarcina ei este lumea. Cînd scrie această propoziție orgolioasă, Sartre pune, în fapt, în seama talentului sarcinile unei *naturi*. El însuși îmi pare un talent care năzuiește să devină *o natură*, căci el privește mereu universul relațiilor sociale cu propria complexitate.

## MICHEL TOURNIER ȘI LECTURA SEMNELOR

Premiul Goncourt 1970 a adus în centrul vieții literare franceze numele lui Michel Tournier, autorul, pînă atunci, a două romane de observație a vieții erotice. Întîiul, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* ilustrează, pornind de la Freud, complexul omului matur care, trăind douăzeci de ani într-o insulă pustie, descoperă o *disponibilitate sexuală totală*, revine, altfel spus, la ceea ce psihanaliza numește sexualitatea informă a copilului *pervers poliform*. Acest Robinson modern atinge arborii, dunele, și atingerea îi provoacă bucurii sublime. Simțurile sînt posedate de lumină și plăcerea erotică devine o formă a extazului solar.

*Le Roi des Aulnes* pune, cu o fabulă mai complicată, aceleași probleme. Michel Tournier e de părere că sexualitatea rămîne un cîmp fecund de cercetare și inițiere la îndemîna literaturii. Sexualitatea normală este opera societății. Literatura, consideră el, a cultivat din toate timpurile *anormalul:* amorul platonic, donjuanismul, adulterul-cast, amorul stendhalian etc. În consens cu cercetările mai noi în domeniul psihologiei, Tournier studiază un caz de sexualitate bizară. Personajul său, Abel Tiffauges, este vampir, necrofil, coprofil, fetișist, iubitor, mai ales, de *prospețimi*, prospețimea fiind, după el, calitatea esențială a lucrurilor.

Ambiția prozatorului depășește, e limpede, limitele literaturii. El pune în descripția faptelor o oarecare competență de specialist și, de la un punct, narațiunea nu-i decît un pretext pentru comentarii de metafizică a sexului. Unele studiază, de pildă, psihologia femeii în funcție de conformația ei anatomică *(femeia-bibelou* — volubilă, capricioasă și, la polul opus — *femeia-peisaj*, taciturnă,

obstinată, posesivă, cu observații inteligente și superficiale). Altele, intrînd mai adînc în probleme de simbolistică sexuală, interpretează în chip ezoteric cartea Genezei. Biblia ar fi, la acest punct, confuză. Dumnezeu a creat pe Adam, om și femeie în același trup. Adam este, deci, androginul primordial, cel ce unește principiile contrarii, Binele și Răul, Lumina și Întunericul, pozitivul și negativul, masculul și femela. Adevărata *cădere* a omului nu începe odată cu episodul mărului (cu ispita de a cunoaște adevărul), ci în clipa în care Dumnezeu, observînd că n-a procedat bine, scoate din trupul lui Adam femeia, dislocînd, astfel, ființa unică, armonioasă.

Acest act barbar a făcut să apară în lume trei nenorociți: *copilul* (eternul orfan), *femeia* (însingurată, slabă, totdeauna în căutarea unui protector) și, în fine, *bărbatul* — deposedat de atributele lui, supus la munci umilitoare. Căsătoria nu constituie decît o tentativă de a reface ființa inițială. Eroul lui Tournier detestă totuși căsătoria, iar viața sexuală comună nu-i spune nimic. Cartea începe propriu-zis în momentul în care Rachel, una din puținele femei de care se apropie, îl părăsește, numindu-l *monstru*. Cuvîntul teribil deșteaptă în mintea lui Abel fantomele unei copilării complexate. E de bănuit că autorul, folosind o tehnică cunoscută, va înfățișa aceste fantome și va da o judecată morală despre lumea prin care trece eroul său. Această judecată există, ea este însă subordonată alteia de ordin metafizic.

Simplificînd, am putea spune că *Le Roi des Aulnes* are două planuri: unul narativ, care prezintă biografia lui Abel Tiffauges, proprietarul unui garaj din Porte des Ternes, și altul care încearcă a descifra viața secretă, lumea *semnelor*, miturile ce trăiesc în lucrurile comune. Abel, un uriaș cu suflet infantil, descoperă într-o zi că poate scrie curent, fără exerciții prealabile, cu mîna stîngă. El va ține, din această clipă, un jurnal. Tot ce privește viața lui intimă va nota cu *stînga*, voind, astfel, să uite de existența lui mediocră, notată — aceasta din urmă — cu mîna *dreaptă* (actele garajului etc.). Scrierea *dreaptă* (scrierea profană) va prezenta, deci, pe omul amabil, social, pe personajul Abel ascuns de ochii societății sub masca unui mecanic oarecare, în timp ce scrierea *stîngă* (scrierea sacră, jurnalul intim, inclus ca atare în paginile romanului) va sugera existența unui alt Abel Tiffauges, adevăratul Abel, monstruos în măsura în care geniul este anormal pentru ochiul comun.



Cel dintîi (eul superficial al lui Proust) are o biografie ce se poate determina. Cel de-al doilea (eul profund) trăiește într-o lume de semne misterioase și e inaccesibil. Abel-intim e un cititor de simboluri și duce în marginea vieții normale o existență obsedată de semnele *phorice*. Comunul, banalul om social Abel își făcuse educația într-un colegiu religios (Saint-Cristophe) din Beauvais și suferise, din cauza infirmităților lui morale, umilințele cele mai mari. Un colegian sadic îl pune să mestece iarbă sau îl obligă să-i lingă rana de la picior. Umilințele încetează în clipa în care capătă protecția altui colegian, Nestor, un tînăr obez, enigmatic, de o stupefiantă precocitate. Nestor are voluptăți ciudate și vrea să inițieze pe bicisnicul Abel în descifrarea *semnelor*. În ce constau ele? „Dacă aș putea răspunde la această chestiune — zice adultul Abel — toată viața mea ar fi schimbată, și nu numai viața mea(...), chiar cursul istoriei ar fi altul..." Nestor moare în împrejurări misterioase și visul lui Abel este să pășească pe urmele prietenului genial și să regăsească itinerariul *semnelor*.

Cartea devine ezoterică și vizează simboluri profunde. Abel Tiffauges face parte din speța nomadului biblic Abel, omorît de fratele lui, sedentarul Cain. Conflictul s-a perpetuat pînă în lumea modernă. Sedentarii sînt conservatori, uneltitori, violenți. Spiritele migratoare reprezintă progresul social, revoluția, dorința de cunoaștere, libertatea de spirit. Mecanic — Abel repară mașinile, instrumente, acestea, prin excelență ale migrației. Abel este, deci, un spirit nomad, prizonier într-un timp sedentar.

Abel descoperă, apoi, o seamă de surse *phorice* și *inversiuni* în istorie și în viața de toate zilele. Satan, stăpînul lumii, ajutat de legiunile de guvernanți, generali, magistrați, polițiști (simbolurile opresiunii) pun în fața lui Dumnezeu (materia în stare pură) o oglindă ce răstoarnă sensurile obiectelor: *dreapta* devine *stînga*, *binele* ia numele *răului* etc. E *inversiunea malignă* capitală. Operația inversă (inversiunea benignă) e de a reda lucrurilor inocența inițială. O imagine sublimă a inocenței este copilul. Abel, ocultist în marginile perversității, caută societatea copiilor cu o pasiune și o tenacitate ce-l fac suspect și-l pun fatal în conflict cu justiția. El dă roată școlilor, fotografiază cîrdurile de elevi și înregistrează pe o bandă de magnetofon glasurile lor cristaline. A purta un băiat pe umeri, ca Sfîntul Christophor cananeeanul pe copilul Isus

este gestul euforic culminant. Abel extinde raza investigației și descoperă peste tot, în mitologie și în materia amorfă, eroi și obiecte phorice. Eroul cel mai phoric al epocii moderne ar fi, de pildă, Rasputin, mujicul inspirat care a purtat pe brațele lui pe țareviciul Alexis dormind. În cîmpul mitologiei se distinge Atlas, personaj *uranophor*, *astrophor*, iar în literatură exemplar este Don Juan, simbol și el al unei euforii subtile.

Concentrat pe frontul din Alsacia, Abel e însărcinat să achiziționeze porumbei pentru necesitățile armatei și, în aceste circumstanțe, descoperă că porumbelul este o pasăre phorică. Prizonier în Germania (un pămînt al semnelor), descoperă alte senzații phorice, cum sînt acelea date de *cal* (animal phalophoric) sau de cerb. La Kaltenborn, francezul cutreieră regiunea spre a recruta tineri pentru o școală militară, prilej de noi meditații și voluptăți. Mai înainte lucrase în laboratorul unui antropolog și-și făcuse o saltea și o pernă din părul copiilor supuși controlului rasiologic.

Tournier ridică pentru o clipă ochii de pe hieroglife și înfățișează, la acest punct al cărții, Germania în preajma prăbușirii hitlerismului. Sarcasm, aglomerare de imagini grotești (Goering, marele vînător de la Rominten, este prezentat ca un emerit al științei coprologice, deducînd vîrsta și sexul vînatului după culoarea și mirosul excrementelor!), o puternică senzație de demență și perversitate — iată ce sugerează aceste pagini de superioară eseistică paradoxală. Sfîrșitul romanului arată pe Abel purtînd pe umerii lui lați pe Ephraïm (copilul evreu pe care îl salvase dintr-un convoi de deportați) prin niște locuri mlăștinoase. Ephraïm are pe piept o stea galbenă și Abel simte că a devenit calul lui Israel. El înaintează spre moarte cuprins de o euforie absolută. A devenit, în fine, ceea ce visase: *purtătorul de copil*.

Nu-i greu de înțeles că romanul *Le Roi des Aulnes* (*Regele Arinilor*, *Craiul ielelor* — e și titlul unei balade a lui Goethe), propunînd lectura unor semne, ascunde, la rîndul lui, multe mistere. Cartea e scrisă în stilul acelor texte inițiatice ce propun soluții și implică, în același timp, noi chei pentru simboluri. Descripția, în ce privește viața sexuală și voluptățile ciudate ale eroului, este uneori de un realism atroce și de un amoralism în sensul literaturii lui Gide și Georges Bataille. Tournier împinge violența notației mai departe și tinde să facă din sexualitate o mitologie complicată și, prin forța lucrurilor, gratuită. Operația comportă două momente: o dată romancierul mitizează o practică phorică ce stă în imediata vecinătate a perversiunii, a



doua oară trage din aceste mituri, în chipul în care procedează de regulă simbologii, înțelesuri ce ne uluiesc.

*Le Roi des Aulnes* este ceea ce se cheamă un eseu romanesc. Forța lui stă în finețea observației și puterea de invenție intelectuală.

*1970*

*

După romanul *Les Météores* (1975), un jurnal de călătorie în Canada (1977), un volum de povestiri (*Le Coq de Bruyère*—1978), mai multe eseuri și un număr impresionant de texte pentru copii, Michel Tournier publică în 1980 un roman cu o simbolistică sacră: *Gaspard, Melchior & Balthazar*. El se inspiră din Matei evanghelistul, singurul care vorbește în cîteva rînduri despre cei trei crai de la Răsărit conduși spre Betleem de o stea călătoare. Despre cel de al IV-lea rege-mag, care a ratat întîlnirea de la Betleem și a sosit cu o întîrziere de 33 de ani la Ierusalim în săptămîna mare, sînt unele amănunte într-o legendă ortodoxă rusă și în scrierile mai multor autori moderni. Tournier le-a folosit și pe acestea și a inventat un personaj, Taor, un prinț gurmand din Mangalore care, căutînd rețeta unui desert savant și delicios, descoperă suferința, iubirea și credința. Dintr-un erou de comedie-bufă, el devine un martir al creștinătății.

Tournier nu scrie un roman de reconstituire (*roman arheologic*), gen *Salammbô*, ci un roman inițiatic, ca și cele anterioare. Cineva l-a numit un existențialist arhaic și religios* și, dacă prin *existențialism* înțelegem în acest caz un spirit filozofic pasionat de labirintul de semne și de simboluri din viața individului comun, atunci Tournier este, cu adevărat, un existențialist. Cu o deosebire, totuși, importantă: el nu-și inventează ca Sartre un *drum al libertății*, ci caută drumul pierdut al inițierii. Miturile, simbolurile, semnele trăiesc în actele primare și în pasiunile detestabile. Tournier celebrează, cum spune același critic al său, „poezia neliniștită a analității", „sărbătorile originale ale fecalității". O nouă și stranie mitologie este astfel pe cale să se constituie în narațiunile sale: o mitologie a detritusurilor și a plăcerilor păcătoase, a inversiunii, narcisismului, pedofiliei, homosexualității... În *Les Météores* e cercetată tema fraților gemeni și a alterității (mitul Dioscurilor) pornind de la o fabulă: orice femeie însărcinată poartă în pîntecele

* Patrich Grainville în *Tournier au lycée* (Sud, 1980).

ei *doi* copii și unul dintre ei, cel mai puternic, nu-și acceptă fratele și-l devoră. Copilul vine pe lume trăgînd după el o crimă intrauterină. Omul este, așadar, dinainte de a se naște un monstru condamnat la solitudine și remușcare. Oricine vede fără dificultate că Tournier coboară aici mitul fraților dușmani în lumea complexelor. Deosebirea față de narațiunea de tip mitic (Eliade) este importantă. Tournier nu-i interesat de modul în care sacrul se ascunde în profan și nu caută epifaniile, semnele miticului în banalitatea existenței. El cercetează manifestările miticului în actele fiziologice ale individului și descoperă un itinerariu inițiatic în aberațiile sexualității. Complexul fraților gemeni, pedofilia, complexul omului pitic, coprofilia sînt puse într-un scenariu epic care reprezintă, în același timp, și un scenariu mitic. O *mitologie a inversiunii*, iată ce vrea să construiască acest prozator cultivat, cu o mare putere de speculație.

*Gaspard, Melchior & Balthazar* schimbă timpul și sensul acestor căutări. Tournier ia ca punct de reper fabula sacră a nașterii lui Cristos și scrie un roman care merge spre sursele spiritualității occidentale. Romanul cuprinde în fapt șapte povestiri, cea mai întinsă fiind aceea despre Taor, prințul din Mangalore. E o carte în care se întîlnesc fabulosul din *O mie și una de nopți*, literatura psihanalitică, simbolismul vechiului și noului testament, romanul de aventuri și, în interiorul lor, o mitologie personală, adică un număr de teme, obsesii, simboluri dispersate într-o eseistică subțire. După *Le roi des Aulnes*, mi se pare narațiunea cea mai frumoasă și, prin miza ei mare, narațiunea cea mai îndrăzneață a lui Michel Tournier. Demersul lui poate fi comparat cu acela al lui Pasollini care a transformat Evanghelia după Matei într-un scenariu cinematografic și a turnat ca atare un film despre Crucificare. L-a urmat F. Zeffirelli cu un film de mare spectacol despre viața lui *Iisus din Nazaret*.

Tournier pornește de la o temă plastică (adorația magilor) și construiește patru biografii posibile și, implicit, patru căi de acces spre miracol. Se adaugă istoria vieții lui Irod cel Mare (un discurs, în fapt, despre putere) și confesiunea măgarului care asistă la nașterea pruncului. Boul, al doilea martor din lumea animalelor umile, nu vorbește. El este meditativ și taciturn. În locul lui vorbește naratorul care are fantezia mai aprinsă și vorba mai iute. Măgarul este, în schimb, un poet, un om de litere, un guraliv (rezum pe Tournier). Se numește Kadi Chouïa și asta înseamnă



judecător înțelept și om credincios. Faptul se verifică în chiar cursul confesiunii: măgarul disprețuit de toți, simbol al prostiei, ingratitudinii și stupidității, narează miracolul la care asistă, interpretează în chip pertinent simbolistica sacră și reproduce dialogul dintre Silas samariteanul (păstorul-filozof) și arhanghelul Gabriel despre sacrificiul lui Abraham și despre faptele profetului din Nazaret care nu-i altul decît pruncul tocmai născut. Arhanghelul vorbește de „revoluția eșuată", iar Silas păstorul deduce din legenda lui Cain și Abel că Dumnezeu detestă legumele și preferă carnea. Dumnezeul este, dar, carnivor, ipoteză ironică, demitizantă, curioasă pentru mintea unui păstor credincios. Romancierul se folosește de trucuri epice vechi pentru a-și plasa ideile. Nu ține seamă, nici aici, nici în celelalte narațiuni, de adevărul istoric și de verosimilitatea faptelor (condiții ale romanului realist), confundă deliberat timpurile istoriei și limbajele prozei. Măgarul din staulul de la Betleem gîndește ca un eseist din Saint-Germain și face teorii despre spiritul religios, lupta de clasă și psihologia sexului. Romanescul ideilor acaparează, așadar, fabula sacră.

Naratorul amestecă miturile și istoria, încalcă legea obiectivității și sfidează mereu principiul verosimilității. Faptele nu s-au întîmplat întocmai cum le povestește autorul, dar s-ar fi putut întîmpla. Important este sensul lor. Gaspard, regele negru din Méroé, trăiește liniștit pînă cînd o femeie blondă pătrunde brusc în viața lui. Tristețea care urmează în urma trădării Biltinei *(la blondeur*, femeia hiperboreeană) îl hotărăște să pornească spre nord, orientîndu-se după cometa care a apărut pe cer. Cometa este avatarul celest al Biltinei și, urmînd-o, Gaspard caută să scape de solitudinea umilitoare în care l-a aruncat iubirea. Călătoria, îi spune astrologul său, Barka Maï, reluînd o frază din Paul Nisan, este o suită de dispariții iremediabile. Anacronism îndrăzneț. Gaspard este o minte speculativă și, cercetînd textul Genezei, descoperă că Adam, fiind plămădit de Dumnezeu din pămînt, a fost la început negru. În limba ebraică Adam înseamnă *terre ocre*. A devenit probabil alb, după ce a păcătuit. Călătoria regelui din Méroé capătă, atunci, și alt sens: ea substituie unei iubiri afective dezastruoase o iubire spirituală nouă și, totodată, reprezintă o afirmare a *negritudinii*... „Adam negru! — spune cu stupoare Balthazar, al doilea rege-mag. Nu m-am gîndit niciodată, dar nimic nu ne împiedică să presupunem acest fapt. Dar să fim atenți! Eva a fost creată din carnea lui Adam.

Unui Adam negru îi corespunde, deci, o Eva neagră! Dar ce curios! Mitologia noastră cu iconografia ei imemorială se opune agresiunii imaginației și rațiunii noastre. În ce privește Adam, fie; dar Eva, nu, n-o pot vedea decît albă"...

Balthazar, regele Nippurului, este un estet. Părinții lui au fost sedentari și strîngători. El devine risipitor și voiajor. Într-o zi vede o *floare-animal* (un fluture) și, urmîndu-l, descoperă lumea materiei și plăcerea călătoriei. Educația lui este greacă și, ajuns rege, construiește un muzeu de artă pe care îl distruge mulțimea instigată de preoții locali. Balthazar este pasionat de tehnica portretului și, cercetînd relațiile dintre religie și artă, observă că monoteismul antrenează frica și ura față de imagini, iar politeismul încurajează proliferarea imaginilor. Grecii reproduc cu precădere modelele, adică zeii și eroii. Realitatea umană modestă nu-și află locul în arta lor. Estetul nu-i mulțumit. Călătorește la Ierusalim și Betleem pentru a reabilita *imaginea* (asemănarea) osîndită de Vechiul Testament. Este un *iconofil*. La originea tuturor lucrurilor se află un portret, crede el. Mitul lui Adam („autoportret al Creatorului") l-a preocupat mereu. Există în cartea Genezei o redundanță retorică (Dumnezeu a făcut pe om după *chipul și asemănarea* lui) pe care estetul Balthazar vrea s-o lămurească și din acest motiv ia drumul spre Ierusalim. Ce deosebire este între *chip și asemănare* și de ce preoții sînt așa de înverșunați împotriva reproducerii portretului divin? Regele din Nippur are o gîndire subtilă și ipotezele lui depășesc, evident, puterea de înțelegere a timpului său. E un spirit modern în lumea biblică, un estet care vrea să reabiliteze arta prin miracolul Creativității. Iubirea de artă îl face să descopere grația creștină.

Melchior, prințul din Palmyrène, merge spre Ierusalim din rațiuni politice. Amenințat de unchiul său, uzurpatorul tronului, fuge spre cetatea lui Irod cel mare. Fusese rege și ajunge cerșetor (tema inversiunii) și apoi paj în garda regelui Irod. Aici cunoaște o societate secretă formată din tineri aristocrați și semnul lor este narcisa albă. Narcisienii au crescut la Atena și venerează elenismul. Sînt moderniștii epocii, opuși fanatismului religios tradițional. Melchior este un personaj secund, rolul lui în narațiune este modest. Tournier descrie prin el cetatea Ierusalimului și narează istoria domniei lui Irod. Regele iudeilor este un om politic abil și un despot absolut. Ascensiunea lui spre putere (crimă și corupție) este tipică pentru orice formă de tiranie veche și nouă. Irod, ieșit dintr-un trib obscur, se însoară cu Mariamme, fiica regelui legal, apoi îi



extermină întreaga familie. Puterea, spune el, nu cunoaște legea morală și nici justiția. Cînd fiii lui complotează, nu ezită să le taie capetele. O asasinează și pe Mariamme, de care este îndrăgostit, și ține șapte ani în casă trupul ei îmbălsămat. Suferă de o bulimie rebelă (maladie simbolică!) și vomită tot ceea ce înghite. Cunoscînd mania lui Tournier pentru *semne*, am putea vedea în această slăbiciune a trupului un simbol al puterii lui Irod și, în genere, al puterii politice construite pe cruzime. Irod este tipul clasic al sceleratului care unește cruzimea cu grandoarea. Orice tiran este un paranoic, spune cineva. Irodul lui Tournier este un paranoic care suferă de singurătate. Adoră arta greacă și, dacă există cu adevărat paradisul, explică el, paradisul trebuie să fie grec. Are proiecte mari, reconstruiește templul de la Ierusalim, deschide căi noi pentru comerț, ridică un oraș modern și, în acest timp, instituie teroarea. Este regele cel mai puternic, mai temut din Orient și, totodată, omul cel mai nenorocit din lume, prietenul cel mai trădat, despotul cel mai urît. Viața lui este un urlet de durere, dar și un infern de violență. Tiranii nu sînt fericiți, iată ce va spune cinicul Irod cel Mare; puterea este corupătoare, rațiunea de stat este, în fapt, o nebunie de stat...

Uciderea pruncilor din Betleem este opera sîngeroasă a unui scelerat obsedat de transmiterea puterii. Tournier face din Irod nu numai un simbol politic, dar și un simbol religios: el reprezintă puterea lumească bazată pe frică și violență. Împărăția lui este sîngeroasă și pieritoare, puterea regelui pămîntean este o farsă sinistră care nu lasă, uneori, nici măcar un rînd în istoria umanității. Tînărul Melchior, înțelegînd care este prețul puterii, depune în staulul de la Betleem piesa de aur cu chipul tatălui, unicul document al legitimității sale regale. Renunță la puterea lumească și, convertit la altă iubire și altă putere, se retrage în deșert în așteptarea Mîntuitorului...

Tournier introduce filozofia în fabula mitică și dă faptelor epice mai multe sensuri. Proza lui (s-a observat deja), dezvoltă adesea motive din literatura pentru copii. Faptul se vede și în povestirea călătoriei lui Taor Malek, prințul din Mangalore, cea mai lungă și cea mai frumoasă din roman. Tema cărții celebre a lui Defoe este reluată într-o proză fastuoasă și mistică. Prințul Taor, îndrăgostit de rahatul *loukoum* à *la pistache*, caută le *Divin Confisseur* (tema derizorie) și găsește Spiritul divin (tema de profunzime). O primă răsturnare (inversiune) dintr-un lanț de modificări. Călătoria lui spre Betleem este o trecere printr-un

paradis de semne (simboluri maligne și benigne) și, după un anotimp în infern (un anotimp care durează 33 de ani), se termină la Ierusalim. Taor este *eternul întîrziat*, omul care ratează toate întîlnirile, un fel de păgubos absolut. Este un nomad constrîns la o sedentaritate infernală. Existența lui se împarte între două vîrste: *vîrsta zahărului* și *vîrsta sării*. Trecerea de la una la alta este o probă și o inversiune, se înțelege, inițiatică. E un om al deșertului, ritmul pașilor e ritmul meditației. Filozofia lui culinară se bazează pe frugalitate. Motivul aventurii (o aventură a spiritului care-l va reîntemeia) este derizorie și, justificîndu-și personajul, Tournier folosește stilul ionescian și, în genere, stilul literaturii absurdului („le sucré salé est plus sucré que le sucré sucré. Quel paradoxe!").

Din acest personaj comic iese însă un Sfînt Francisc al primei ere creștine. Taor, pasionat de dulciuri, descoperă în călătoria lui în spațiu biblic (Marea Moartă, Sodoma...) un dedal de simboluri și el însuși va trece prin mai multe metamorfoze simbolice. Baobabul este un elefant vegetal, iar elefantul poate fi considerat un baobab animal. Yasmina, elefanta albă cu ochii albaștri, este sacralizată de tribul Baobiților care construiesc catedrale vegetale (prin combinarea arborilor sfinți) și-și încrustează istoria pe coaja copacilor. Alți doi elefanți din suita prințului din Magadore intră în apele Mării Moarte și se transformă în două uriașe ciuperci de sare. Transformare premonitorie. Taor însuși ia apărarea unui datornic sărac și intră în locul lui în Ocna de sare de la Sodoma unde stă 33 de ani pentru a răscumpăra 33 de talanți. *Prințul zahărului* a devenit un *prinț al sării*. În limbaj simbolic, asta înseamnă trecerea gurmandului Taor prin infern. Ocna de la Sodoma și, în genere, civilizația sodomită reprezintă infernul dinaintea mîntuirii. Prințul ocnaș se hrănește cu pește mineralizat și suferă de o *sete* enormă. Ocna este un labirint și, în interiorul lui, indivizii intră progresiv într-o *civilizație a sării*... Sodoma de deasupra este o cetate a inversiunii. Locuitorii ei, urmași ai celor loviți de mînia divină, disprețuiesc *procreaționismul* și se conduc după o morală sexuală specială. Cei doi *o* din numele cetății semnifică sfincterele corpului uman: cel oral și cel anal, ca alfa și omega vieții. Sodomiții celebrează și se supun acestui sumbru tropism. Taor, convertit la creștinism în infernul de la Sodoma, ajunge după 33 de ani la Ierusalim, dar găsește casa lui Lazăr goală. Nu-i rămîne decît să guste din pîinea și vinul



rămase de la masa pascală. Veșnicul întîrziat primește, astfel, primul dintre însetații de adevăr euharistia...

Romanul de călătorie s-a transformat într-un roman de tip baroc în care miturile sînt plimbate prin toate regnurile, iar complexele ființei umane sînt puse în relație cu ritmurile și formele universului. Tournier este, s-a spus bine, un Jules Verne al mitului și al inconștientului. Eroii lui (regii-magi) nu descoperă continente noi, descoperă o lume de semne inițiatice și, la capătul lor, un Dumnezeu încarnat într-un copil. Noutatea este că romanul cuprinde și explicarea simbolurilor din interiorul romanului. Tournier nu se mulțumește să sugereze doar prezența miturilor. Le aduce la suprafața textului și le dă o justificare intelectuală amplă și fină. Tournier se desparte de narațiunea mitică și se apropie de marea tradiție a prozei analitice (în varianta eseului romanesc) a secolului nostru.

# ROMANUL GOTIC

Două cercetătoare, Liliane Abensour și Françoise Charras, publică în seria prestigioaselor „Cahiers de l'Herne" (dirijate de Constantin Tacou) un dosar de aproape patru sute de pagini asupra *romantismului negru*. Faptul că două femei învățate se ocupă de un subiect atît de înfricoșător ne dă, de la început, de gîndit. Sumbra temă nu s-ar fi potrivit, mai degrabă, curiozității și forței virile? Lectura volumului răstoarnă însă această prejudecată „phalusocrată". Romanul gotic și, în genere, literatura de teroare este cu precădere scrisă de femei. Oricine știe că una dintre creatoarele genului este, în Europa, Ann Radcliffe și că altă autoare, Mary Shelley, a publicat în 1818 *Frankenstein sau Prometeul modern* care a avut și are încă o consternantă popularitate. Se cunoaște însă mai puțin faptul că *romanele* negre de cel mai mare succes sînt scrise, azi, de femei specializate în ceea ce am putea numi *discursul terorizant*.

Dosarul citat înainte reproduce, la capitolul *goticomanie*, rezultatul unor anchete întreprinse în America, în rîndul cititorilor, pe tema literaturii preferate. Ei bine, cărțile cele mai citite sînt acelea apărute în *seria neagră* a colecțiilor de buzunar: cărți de *oroare* și de *teroare*, scrise, îndeobște, de autoare specializate în stilul gotic, cum ar fi Mary Stewart, Georgette Heyer, Victoria Holt, Dorothy Eden, Nora Lofts, Anne Maybury, Elizabeth Peters, Gretchen Travis, acestea trei din urmă constituind ceea ce se cheamă avangarda goticului contemporan. Popularitatea unor autoare este atît de mare, zice reprezentanta unei edituri,



încît este suficient să înscrii într-un buletin horticol numele, de pildă, al doamnei Dorothy Eden, pentru ca buletinul să se vîndă imediat.

Există, așadar, un *drog al goticului*, vechi de cel puțin două sute de ani, folosit la toate vîrstele și din rațiuni diferite. O doamnă de șaptezeci și doi ani justifică astfel preferința ei pentru acest gen de scrieri: „Ele nu coboară niciodată pînă la vulgaritățile pe care le aflăm, din belșug, în romanele moderne [...]. Îmbătrînind, îmi plac din ce în ce mai mult casele vechi, moravurile, moda și costumele de altădată." O institutoare tînără mărturisește că se abandonează complet lecturii, iar o altă cititoare, organizatoare de spectacole, găsește că lectura cărților de groază are o valoare terapeutică: nu produce coșmare.

Tradiția este atît de puternică la acest punct, încît doi scriitori au fost nevoiți să-și feminizeze numele de pe copertă. Cititorii (în majoritate femei) cumpără de preferință cărți iscălite de femei, cu o reputație mai bună în materie. De ce? se întreabă sociologii interesați de fenomen, fără a da, totdeauna, justificările cele mai convingătoare. Un argument ar fi, repet, tradiția genului și prestigiul modelelor. Ann Radcliffe a creat o schemă (un castel, o tînără curioasă și înspăimîntată, de obicei o guvernantă, un seducător malefic care devine, în cele din urmă, un încîntător prinț salvator) și schema s-a impus. Intriga din romanul gotic de azi păstrează, în esență, elementele de mai sus, cu variațiile tipologice, geografice, psihologice necesare. Pentru ca o carte de acest fel să placă trebuie ca cititorul să găsească o clădire izolată, impunătoare, bîntuită de forțe misterioase, o tînără inocentă care încearcă să evadeze și, în fine, un geniu bun care aranjează lucrurile (de regulă printr-o căsătorie). Tensiune, suspans, teroare, exotism și, la urmă, satisfacția pe care o provoacă triumful binelui. Femeile s-ar descurca mai bine decît bărbații în bucătăria romanului gotic, zic unii comentatori. Sînt mai fidele față de rețeta tradițională, și asta place unor cititoare angoasate de coșmarul vieții moderne.

Totuși, faptele nu sînt atît de simple. Un creator al genului este, să nu uităm, Horace Walpole, autorul *Castelului din Otrante* (1765), tradus în 1767 în Franța și răspîndit pe tot continentul. Romanul a devenit repede un model, ca și *Călugărul* lui M.G. Lewis (1793). Marchizul de Sade îl găsea pe acesta din urmă superior „bizarelor elanuri ale strălucitoarei imaginații a [doamnei] Radcliffe". Sade însuși a fost influențat de acest val gotic și într-un eseu din 1798 *(Idée sur les Romans)* recomandă scrierile engle-

zești, găsindu-le infinit mai interesante decît acelea franceze, care „piaptănă fastidioasele moliciuni ale amorului". Marchizul explică succesul romanului negru prin marele suflu de emancipare pe care l-a adus Revoluția Franceză. Justificarea este reluată de un eseist mai nou (Benjamin Péret), pentru care irupția, în Franța și pe continent, a scrierilor gotice ar fi în legătură cu *reacția thermidoriană* și, în genere, cu revolta față de o condiție umană dominată de infernul din afară și de infernul interior. Proliferarea fantomelor în roman traduce o nevoie mai adîncă a spiritului de a scăpa de monștrii care domină inconștientul omului. Se înțelege atunci de ce *romanul gotic* este pentru psihanaliză un subiect foarte mănos.

Dosarul din *Les Cahiers de l'Herne* cuprinde cîteva interpretări în acest sens, unele foarte inventive. Doi cercetători, Norman H. Holland și Leona F. Sherman, un bărbat și o femeie, scriu împreună un studiu în care înregistrează reacțiile lor diferite la lectura romanului gotic. Leona mărturisește că pentru ea *castelul* (un arhetip al literaturii în discuție) are o semnificație multiplă: locul unde se ascund, poate, originile nobile ale părinților (ceea ce Freud numește „romanul familial"), simbolul, în același timp, al neliniștilor eroinei (frica de neant, de vulnerabilitate și, mai ales, teama ei de „penetrația sexuală"). Asta ar explica mai profund de ce cititoarele caută astfel de scrieri și de ce formula literară ca atare nu îmbătrînește.

Pentru Norman, bărbatul care se supune aceluiași test, castelul are un caracter ambiguu: reprezintă *mama*, dorințele inconștiente, complexele copilăriei, *toposul*, în fine, al unui secret profund. Să nu ignorăm, zice el, că „gothick" înseamnă *barbar*, *sălbatic*. Castelul, construit din materiale dure, ar semnifica pentru omul care își observă complexele un obiect greu accesibil, o penetrație dificilă, plină de riscuri, o dorință (un vis) ce se asociază cu teroarea. Se înțelege ușor unde vrea să ajungă Norman H. Holland: la complexul sexual al bărbatului vizavi de mamă, părinte, femeia dorită etc. *Castelul*, *eroina tînără*, *seducătorul scelerat* inflamează imaginația și știința comentatorilor. Ei caută justificări profunde și ajung în lumea incontrolabilă a fantasmelor. Un fapt e sigur: *romanul gotic* (prin *gotic* înțelegîndu-se tot ceea ce vine în atingere cu *terifiantul*, cu forțele iraționale ale existenței) a apărut într-o lume obosită de normalitatea convențiilor. El joacă un rol dublu: de *stimul* și de *supapă*. Biciuie imaginația și, în același timp, elimină răul *dinăuntru*.



Longevitatea romanului gotic este uluitoare. El continuă să înflorească într-o lume care nu mai crede în fantome. Se dezvoltă și satisface gustul a milioane de cititori, în ignoranța, totală, a criticii literare, preocupată de literatura serioasă. Dar *literatura serioasă* nu satisface nici gustul bătrînei doamne de șaptezeci și doi de ani, înspăimîntată de violența vulgară din narațiunile moderne, nici imaginația și dorințele animatoarei culturale de douăzeci și trei, care se abandonează lecturii cu toate simțurile deschise. Ce este curios e faptul că *romanul gotic*, bîntuit de spectre, nu produce teamă. Cititoarele chestionate asupra acestui subiect spun că lectura este agreabilă, liniștitoare, terapeutică; le vindecă de angoasa existenței reale, le apără de teroarea istoriei. Ca o otravă care elimină o altă otravă, mai puternică.

Suprarealiștii prețuiau *romanul gotic* pentru forța lui de a distruge convențiile raționalismului. Julien Gracq scrie în prefața la ediția din 1947 a *Cîntecelor lui Maldoror* că fantoma nu reprezintă, în fond, altceva decît intervenția forțelor iraționale în viață concretă. Lumea romanului gotic (lumea văzută printr-o *fereastră*, zice Gracq) se deschide, amenințător și fascinant, spre noaptea confuză ce zace în interiorul sufletului uman. Cititorul avid vede lucirea acestei ferestre și caută să pătrundă în castelul misterios, cu toate că știe ce-l așteaptă; fantome, indivizi scelerați, guvernante sau doamne de companie fugărite de bărbați vampirici etc.

Romanul gotic a lăsat urme adînci în literatură, și este suficient că citim povestirile lui Poe și romanele lui Henry James pentru a vedea că el s-a identificat, uneori, cu narațiunea fantastică, iar alteori a însoțit epica de analiză. *Teroarea* este o dimensiune a omenescului și, în literatură, ea aspiră la un *discurs* de sine stătător. Curios este doar faptul că acest discurs este periodic redescoperit și publicul îl caută cu plăcere. *Goticul* și-a creat, astfel, în literatură un statut privilegiat. Școlile, stilurile, doctrinele estetice s-au schimbat, fascinația *răului*, *urîtului*, *terifiantului* a rămas. Goticul și-a creat o mitologie extraordinar de vie și modele care formează gustul unui public altfel blajin, visător, înfricoșat de ororile existenței. *Discursul* lui angajează și împinge imaginația romanescă spre teritorii foarte îndepărtate, acolo unde *Teroarea* și *Mila*, cum zicea Horace Walpole, se întîlnesc. Cultivînd pitorescul, grotescul, magicul, supranaturalul, frenezia terifiantului, adică tot ceea ce atacă *binele și frumosul* (categorii ale normalității estetice), goticul ambiționează să exercite o funcție morală în literatură.

# FANTASTICUL REAL

Eseiștii care încearcă să delimiteze noțiunea de *fantastic* cad în cele din urmă de acord că o definiție capabilă să îmbrățișeze toate cazurile și să satisfacă toate gusturile nu-i posibilă. Definițiile nu lipsesc, cu toate acestea, și în cîteva puncte ele coincid. Toți comentatorii sînt, de pildă, de acord că englezii și germanii au vocația fantasticului, în timp ce cultul raționalismului împiedică pe francezi să depășească frontierele cunoașterii logice, iar dincolo de aceste frontiere se întinde domeniul imaginarului. Fantasticul ar fi, dar, o creație a nordului cețos, borealic, și numai în rare cazuri o proiecție a inteligenței surescitate a Sudului. Regimul lui e visul, umbra, somnul hibernal, vîntul țiuitor, ceața ce se lipește de lucruri și transformă orice arbore într-o zeitate... Soarele mediteranean pătrunde și risipește ceața protectoare, lumina face ca lucrurile să apară într-o dezolantă nuditate. În fața lor, fantezia se retrage intimidată...

Teorie veche, contestată la tot pasul. Fantasticul modern își alege cu precădere subiectul din domeniul realului, dovedind că acolo unde există o ordine, o structură unitară, o categorie precisă există, inevitabil, și un principiu al dezordinii, o forță ce deplasează liniile și tulbură cunoașterea rațională. Fantasticul e o categorie a realului, locul lui e în inima lumii fenomenale. El ne așteaptă la colțul străzii, zona lui privilegiată este firescul, logicul, naturalul. E suficient ca un element să-și schimbe poziția sau compoziția pentru ca schema ordinii să se modifice și sentimentul *misterului* să invadeze spiritul nostru. Înaintea lui Roger Caillois, Lovecraft consideră că ceea ce e propriu fantasticului e *teama*, o teamă cos-



mică (spre deosebire de teama fizică, specifică altui gen de literatură — literatura de groază). Cea dintîi presupune o atmosferă agresivă, o frică față de forțele inexplicabile ale necunoscutului. La rigoare, prozatorul fantastic poate apela la științele exacte, și Lovecraft nu ezită să-și justifice părerile lui prin teoria lui Einstein asupra relativității. Barierele naturii sînt pe această cale depășite (*Groaza și Supranaturalul în literatură*, col. 10/18). *Atmosfera* e, deci, elementul cel mai important al literaturii fantastice și el mizează pe iraționalitatea raționalului, pe supranaturalul, straniul, misterul lumii reale.

Pentru Franz Hellens (*Fantasticul real*, Sodi, Bruxelles, 1970) elementul cel mai important al fantasticului e, dimpotrivă, poezia („pas de fantastique vrai sans la poésie"). Ca poezia pură, fantasticul nu poate apărea decît ca solitudine și revoltă. Și, tot ca poezia, e impermeabil la orice doctrină. Franz Hellens, autor el însuși de literatură fantastică (*Mélusine*, *Réalités fantastiques* etc.), concepe fantasticul ca o expresie a lirismului și-i află un loc printre fenomenele realului. S-a născut din teama omului față de necunoscut. Și, cum teama a existat de totdeauna, fantasticul se afirmă odată cu prima ființă rațională. El nu s-a fixat într-un concept și nici nu se poate fixa: ceea ce ni se pare azi un *gen* cristalizat nu-i decît un mod de a concepe al epocii noastre. *Genul* în discuție n-are legi sigure, el depinde de *spiritul* epocii și, bineînțeles, de capacitatea de a intui (să reținem formula!) „explozia sau iluminarea realului". Această intuiție n-o au, încă o dată, decît poeții muzicieni, iar poeții muzicieni se află mai ales printre oamenii din nord. Douătrei excepții totuși: Nerval, Lautréamont, Apollinaire, *fantastici realiști* sau *realiști fantastici*, ceea ce în limbajul lui Franz Hellens vrea să spună o depășire a realității în sensul extraordinarului, misterului.

Pe scurt, orice formă de fantastic se ridică pe temelia unui *realism pozitiv* și păstrează, în toate împrejurările, un caracter pur *uman*. În aceste circumstanțe, literatura fantastică e altceva decît literatura de anticipație sau foarte productiva literatură pseudoștiințifică (*le fantastique des robots*). Autorul e, principial, contra *școlii monștrilor*, atacă teroarea de comandă și păstrează rezervele cele mai serioase față de diabolicul livresc cultivat de romanticii satanici și de simboliști. Aceștia din urmă n-ar fi decît niște mistificatori. Simbolismul, în genere, e pentru Franz Hellens școala literară cea mai falsă. Ea înfățișează nu pielea, ci masca obiectelor,

e lipsită, cu un cuvînt, de simțul creației. *Fantasticul real* e foarte departe de fantasticul „flamboyant", coșmardesc, realizat prin colaje abile, dominant în operele lui Maeterlinck, l'Ile Adam, Barbey d'Aurevilly etc. Aceștia îi dau „un goût et une odeur d'apprête". Mai multă sinceritate, naturalețe, poezie, mai mult fantastic autentic există în *viziunile* misticilor Jean de la Croix, Eckart, Thérèse d'Avila, Catherine Emmerick, decît la acești făcători de imagini terorizante.

Să mai reținem că *fantasticul real*, așa cum îl concepe Franz Hellens, nu-și propune să genereze în chip obligatoriu teroarea. Scopul lui e altul: „secouer les nerfs de l'âme et les fibres musicaux d'une sensibilité toute spirituelle". Prin ce mijloace și ce înseamnă, în fond, a zgîlții nervii sufletului, scriitorul nu spune. Formula e vagă, ca și ideea lirismului structural, căci ce operă de artă nu impresionează sensibilitatea noastră și ce operă adevărată nu-i în chip mai general lirică? Cu aceste dimensiuni, fantasticul real riscă să-și piardă identitatea. Opiniile lui Franz Hellens sînt de luat în seamă în măsura în care exclud din spațiul fantasticului *supranaturalul*, *coșmardescul*, *diabolicul* și pun accentul pe latura lui realistă. Dar, încă o dată, ce să însemne în condițiile fantasticului realismul și în ce măsură conceptul ca atare (fantasticul real) are o justificare estetică mai înaltă? Să reamintim elementele care-l compun și-i determină calitatea: poezie difuză, solitudine și revoltă, bază realistă, caracter funciar uman, proteism (capacitatea de a se plia după cerințele spirituale ale epocii), ambiguitate. Maeștrii literaturii care respectă acest cod sînt: Poe, Melville, Nerval, Lautréamont, Lewis Caroll, Apollinaire, Claudel, Supervielle, Valéry Larbaud, Julien Green. În fine, Franz Hellens acceptă și pe suprarealiști („un fel de metafizică verbală"), dar respinge categoric pe autorii de *diableries* („inventatorii unei metafizici spectrale și polițiste").

Nu-i loc în spațiul fantasticului real pentru autori ca E.T.A. Hoffmann, Gautier, raționaliști ai enigmaticului sau pentru esteți de genul l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, poeți ai macabrului, satanici cu gusturi foarte rafinate. Nu-i loc nici pentru scriitorii fantastici care speculează fabulosul popular și iau ca pretext ereziile, miturile pentru a descrie, în fapt, un fenomen al realității de toate zilele. Nu-i sigur, apoi, că tot ce are o deschidere spre supranatural



nu aparține fantasticului. Cu o condiție: supranaturalul să fie nu un scop, ci un mijloc de a înfățișa un proces de *ruptură* în sfera realității. Căci un fapt este evident; ceea ce imprimă operei un caracter fantastic nu-i subiectul (sau nu în primul rînd subiectul!), nici decorul, ci raporturile dintre personaje și obiecte. De regulă *obiectele* aparțin universului cotidian (Poe) și fantasticul reiese dintr-un exces de raționalitate (s-a spus: un *fantastic al deducției*) manifestat în aceste raporturi. Excesul aparține în chip firesc prozatorului, conștiință speculativă, raționalizantă, structurantă, fixată între două realități: una subiectivă, deformatoare (personajul), alta obiectivă, terorizantă (realitatea obiectelor). Pentru ca *ruptura* între aceste două nivele să se producă, trebuie ca armonia, echilibrul, cu un cuvînt *logica* obiectelor să se tulbure. Apariția unui fenomen inexplicabil (supranatural pentru o minte ce crede în miracole) poate provoca o dizlocare, nu cu necesitate terorizantă (Franz Hellens are la acest punct dreptate). Procesul schimbă, în orice caz, raporturile normale dintre cel ce percepe și universul ce se oferă cunoașterii. Efectul nu-i totdeauna traumatizant. Fantasticul nu-i, în consecință, prizonierul teroarei, fricii, angoasei. Planeta lui nu este ocolită de soare.

*1972*

## ORE FRANCEZE

Poetul și criticul clujean Ion Pop, animatorul unei reviste tinerești care a lăsat urme în poezia noastră *(Echinox)*, a strîns într-o carte, *Ore franceze*, convorbirile sale cu un număr de aproximativ treizeci de critici, poeți și artiști francezi. Mai exact: creatori de limbă franceză, căci sînt cîțiva (Marcel Raymond, Jean Rousset, Jean Starobinski) care trăiesc la Geneva și alții (Etienne Hajdu, Ionel Jianu, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov) veniți din estul Europei. Nu-i o carte obișnuită de interviuri. Autorul nu urmărește atît prezentarea unei personalități culturale, cît răspunsul la un număr de probleme pe care el le socotește esențiale. Temele lui Ion Pop, urmărite cu încăpățînare (aș zice: ardelenească) în niște dialoguri care, oricînd, pot lua alt curs, sînt următoarele: vechea și noua avangardă, critica textului, statutul criticii literare, azi, istoria literară și, pentru că sînt chestionați cîțiva plasticieni, în discuție revine des și numele lui Brâncuși.

Sigur că, vorbind de aceste subiecte capitale pentru viața spiritului, criticul se autodefinește, implicit. Însă, de regulă, convorbirea se menține pe un plan abstract de probleme, rareori coboară în biografie. Intenția lui Ion Pop, mărturisită în *Argumentul* ce deschide cartea sa, a fost aceea de a schița „fizionomia unui moment spiritual dinamic." Mai este și interesul de ordin uman pe care, iarăși, Ion Pop nu-l ascunde. „Unui fel de exorcizare a «monștrilor sacri» trebuie neapărat să-i urmeze, o eliberare de timidități..." — scrie el în *Argumentul* citat. Îi urmează, dar după o prealabilă, meticuloasă pregătire. Autorul recitește operele, alege un număr



de propoziții-cheie, ierarhizează întrebările și face o prezentare rapidă a personajului. Cunosc aceste emoții. Trei dintre criticii chestionați de Ion Pop au fost provocați și de mine la o discuție pe teme similare. Trebuie să recunosc că Ion Pop a avut mai multă perseverență și a lucrat mai sistematic decît mine. În afara lui Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Georges Poulet — autorii noștri comuni —, el caută și obține uluitoare confesiuni de la Roland Barthes, Roger Caillois, Michel Deguy, Etiemble, Gérard Genette, Picon, Marcel Raymond, Jean Starobinski, Tzvetan Todorov, adică de la toți marii critici (incluzînd aici și pe *poeticieni)* de azi din Franța.

A rezultat o carte excelentă, plăcută la lectură și folositoare pentru cine vrea să se informeze asupra gîndirii critice occidentale și, în genere, asupra vieții spirituale din deceniul al VIII-lea. Primele convorbiri sînt din 1973, ultimele din 1976. Primul interviu, în ordine alfabetică, este și cel mai puțin interesant. Barthes, protagonistul, nu spune mare lucru. Se repetă, fără dezinvoltura cunoscută. Inteligentul Roland Barthes pare a avea o umoare rea, e mohorît, concesiv, lipsit de obișnuita incisivitate. Reținem, totuși, cîteva precizări privitoare la biografia sa intelectuală: nu este atras de poezie pentru că poezia franceză „are mai puțină densitate istorică decît proza franceză", n-are, apoi, încredere în *rostire*, preferă *scrisul*, iar cînd scrie merge spre un romanesc al intelectului. În momentul în care avea loc această discuție, Barthes pregătea *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit.* Între timp, cartea a apărut și putem vedea singuri ce semnificație are pentru semiologul Barthes orientarea spre romanesc. O eliberare, în primul rînd, de limbajul arid al conceptelor, o scenografie vastă, transformarea ideii într-un spectacol etc.

Dar să revenim la dialogurile lui Ion Pop. Dacă Barthes este un interlocutor cam obosit, alții sînt în mare vervă. Roger Caillois, Etiemble, Poulet, Richard, Genette, Picon dintre critici, Francis Ponge, Pierre Emanuel dintre poeți sînt strălucitori. Au și în *rostire* imaginație și verb, nu-și ascund opțiunile literare, simpatiile și antipatiile. Uneori, aceste delimitări (cazul lui Etiemble) ating pragul furiei. Acum, dacă citim cartea lui Ion Pop cu gîndul de a ne face o părere despre Franța culturală de azi, observăm că ea este serios divizată în unele probleme teoretice. Barthes, Deguy, Kristeva, Todorov, Genette, Richard susțin, în grade diferite, școala lingvistică în critică, în timp ce Etiemble și Picon o contestă cu violență. Etiemble vorbește de „banda" de la *Tel Quel* („care mai

alaltăieri erau servitorii burgheziei visătoare") și amenință să scrie un pamflet împotriva jargonului lor și a metodelor teroriste pe care le folosesc în viața intelectuală. Este limpede că Etiemble are altă idee despre critica literară. N-a părăsit poziția raționalismului și crede, în continuare, că nu poate fi vorba de valoare în critica literară dacă critica nu se deschide spre o perspectivă morală și politică.

Picon are (avea, între timp Picon a dispărut, ca și Roger Caillois, Barthes, Marcel Raymond) o părere cît se poate de proastă despre noua avangardă. Cînd limbajul se ia pe sine drept conținut, zice el, ne apropiem de sfîrșitul literaturii. Cînd scrii poeme pentru a umili poezia și transformi poemul într-o cercetare lingvistică, așa cum face Denis Roche, asta înseamnă a asasina lirismul. Picon nu acceptă eliminarea punctului de vedere istoric în critica propriu-zisă. Se gîndește la o „metodologie a judecății" și așteaptă reabilitarea romanescului. Hotărît împotriva teroarei *telqueliste* în critică este și Georges Poulet, situat, totuși, de partea „noii critici". Socotit de mulți un precursor prin studiile lui asupra *timpului uman*, Poulet elimină biografia din analiză, nu elimină însă subiectivitatea, spiritul, *cogito*-ul care fabrică și ordonează totul. Refuză, totodată, să fie un judecător al operei, considerînd că singura formă valabilă de critică este „critica — act de iubire". Dacă adăugăm faptul că el îndepărtează în analiza conceptului de *timp uman* perspectiva cronologică (istorică), avem toate datele necesare pentru a-l situa pe Georges Poulet printre noii critici. Este, negreșit, însă Ion Pop îi flutură prin față ideea textualității, și atunci spiritul acesta bun, concesiv, înțelegător cum nu se poate închipui, dă speriat înapoi: „E o întrebare de-a dreptul dezastruoasă pentru mine, deoarece ea face să apară întreaga mea slăbiciune. Aceste lucruri nu mă interesează cîtuși de puțin, de vreme ce ele trec din domeniul impresiei în domeniul expresiei, adică din domeniul gîndirii și al sensibilității directe în domeniul acelui soi de metamorfoză și de traducere care se numește limbaj. Eu nu mă situez absolut deloc, dar absolut deloc, de partea lingvisticii actuale. Fenomenul expresiei îmi apare doar ca o manifestare a fenomenului impresiei. Impresia se dezvoltă într-un fel de mișcare, cele mai adeseori neîntreruptă, într-o expresie. Nu neg că există un fenomen lingvistic de uriașă însemnătate, însă nu mă pot împăca cu ideea ca acest fenomen lingvistic să fie



înfățișat ca inițial, primordial[...] Nu există forme retorice. Eu le neg în mod absolut existența. Formele retorice sînt doar niște procedee artificiale ce riscă să înlocuiască experiențele autentice — singurele ce trebuie luate în seamă."

Alt precursor, alt model (octogenarul Marcel Raymond, căruia Ion Pop îi face un excelent portret), are serioase rezerve față de psihanaliză și, de-a dreptul, aversiune față de „acest soi de literatură și față de acest soi de critică." Este *soiul* poeziei de avangardă de azi (bazată pe jocul verbal) și este acea critică literară ce așteaptă totul de la structuralism. Pentru a irita și mai mult avangarda filologică, Raymond spune că un critic trebuie să fie un visător. Ca și Poulet, care are imprudența să ceară interpretului o identificare cu misteriosul cîntec interior al operei: „Critica devine literatură prin identificare, prin mimetism, prin reluarea cîntecului particular, care e acela al poetului pe care-l examinează. Fiecare poet are cîntecul său aparte, iar acest cîntec, printr-un fel de taină, poți ajunge să-l reiei, să-l continui tu însuți în așa fel încît să-l faci pe poet să cînte la un grad superior de elevație și profunzime. Nu e vorba deci cîtuși de puțin de a acorda cine știe ce merit superior criticului, e vorba doar de faptul că criticul e în stare să reveleze la un poet ceva pe care poetul însuși n-a știut să-l descopere în sine însuși, ceva care e totuși prezent."

Jean Pierre Richard este, în schimb, mai concesiv. Acceptă psihanaliza și el însuși caută o deschidere spre „arheologia fantasmatică" (asta se vede și din volumul *Microlecturi)*, deși Freud al său este, cum însuși spune, un Freud mai vechi. Interpretările lui Lacan și ale elevilor săi ar fi prea dirijate spre semnificant. Richard, spre deosebire de maestrul său Poulet, crede în posibilitatea de conjugare a unei *critici a sensului* cu o *critică a funcționării*, cu alte vorbe: o colaborare între pluritematism (metoda proprie) și analiza de tip textual. Nu este deranjat de invențiile verbale ale grupului *Tel Quel* și, în genere, Richard se arată gata să primească sugestii noi în analiză, indiferent de unde vin. Am citit cu atenție și cu o justificată emoție acest capitol din cartea lui Ion Pop. Ca și el, am frecventat cursurile lui Richard la Paris VIII — Vincennes, și l-am vizitat de mai multe ori după ce acest mare critic a fost, în fine, acceptat la Sorbona. Richard de acum pare mai melancolic, mai dornic să evadeze din tematism. Este limpede că el vrea să depășească stadiul fragmentarist în

analiză, îndreptîndu-se deocamdată spre psihanaliză. Elevul său, Gerard Genette (un normalian care și-a făcut singur cultura lingvistică), merge spre semiotică, dar încearcă să reconcilieze sincronia cu diacronia. Starobinski tinde spre o critică totală, spre o reechilibrare a priorităților în critică, spre o sinteză, în fine, în care perspectiva istorică și perspectiva psihanalitică să se întîlnească. Critica este, după el, o *disciplină a înțelegerii*, nu una a judecății. Rămîne de văzut dacă *înțelegerea* este posibilă fără *judecată*. Starobinski separă aceste noțiuni, zicînd că, în fond, sînt două feluri de critică: „Astăzi, de cîteva zeci de ani cel puțin, critica este degajată de sarcina judecății și ea e, în cele din urmă, o istorie a trecutului care se străduiește să înțeleagă, să descrie, care nu-și fixează sarcina de a alege, care a ales să nu aleagă, și care își oferă o sarcină contemplativă sau teoretică. Ea devine, de fapt, o disciplină a înțelegerii și mi se pare că această slăbire a simțului criticii se datorește faptului că aproape toate normele în numele cărora critica de selecție putea să se exercite sînt puse astăzi sub semnul întrebării. Criticul de avangardă, la care făceați aluzie acum cîteva clipe, care se ocupă de literatura contemporană, devine un teoretician al literaturii, trebuie să formuleze, să făurească noi norme, deci să judece, să discrimineze, să respingă sau să aplaude conform acestor norme noi. Noi ceilalți, calificați foarte adesea drept «critici», facem rar critică în adevăratul înțeles al cuvîntului, adică în sensul alegerii și al respingerii, deci al discriminării; noi facem *istorie* și încercăm să înțelegem, cu mijloacele destul de diverse pe care trecutul ni le-a propus; deci sîntem întorși prin forța lucrurilor spre trecut, deoarece nu vrem să urmărim actualitatea prin prisma creării unor noi norme și a aplicării acestor norme."

O poziție aparte are, în această dezbatere, Roger Caillois. Convorbirea cu el este, repet, extraordinară prin vivacitatea intelectuală, claritatea și frumusețea spiritului disociativ. Caillois a fost, indiscutabil, un mare intelectual, cu o deschidere largă, de la fantasticul natural (acela al materiei) la poezia livrescului. Crede în posibilitatea artei de a ajunge mai departe chiar decît știința în procesul cunoașterii. A apărat „științele diagonale", științele umaniste, care se interferează, și eseurile sale au fost totdeauna concepute ca niște complemente ale științei. Caillois este, în fond, un raționalist modern. Un raționalist care se ocupă de vise și de lumea imaginară a pietrelor, căutînd rețeaua misterioasă ce leagă formele și structurile obiectelor. Acest „mistic ateu" crede în frumusețea limbajului exact: „Pentru mine — spune el lui Ion Pop — o imagine frumoasă este o imagine justă. Nu cred că există frumusețe decît cea a exactității. Nu cred că există frumusețe falsă. Sînt foarte... bigot în privința aceasta!..."



Dintre poeții Franței de azi, Ion Pop alege pe Pierre Emmanuel, Francis Ponge, Frenaud, Philippe Soupault, care au o mai mare legătură cu vechea avangardă. Curiozitatea lui este răsplătită. Ponge e sclipitor, polemic, un bătrîn contestatar, fascinat și acum de rădăcinile cuvîntului. Soupault, care a participat la lungul război al suprarealismului, crede (dar cît este de sincer?) că poemele lui, neînțelese total de adulți, sînt citite, azi, de copii: „Vă jur că adulții nu înțeleg nimic din poemele mele, cei care înțeleg sînt copiii. Îmi dau seama, deoarece am rămas totuși un copil." Asta vrea să spună că suprarealismul a fost (și a rămas prin cîțiva supraviețuitori) o stare de spirit. Pierre Emmanuel denunță literatura „ca act privilegiat al spiritului". A fi numai scriitor este, după el, o mare primejdie, scriitorul trebuie să participe la o experiență colectivă. „Poezia este un mod particular de a te situa față de realitate" — zice el. Iată o frază inteligentă.

Sînt nevoit să las deoparte convorbirile lui Ion Pop cu alți scriitori și să sar, totalmente, peste răspunsurile date de plasticieni. Totuși, nu mă rabdă inima să nu citez pe nonagenara Sonia Delaunay: tăioasă, promptă, iritată de avangarda de azi. Nu i-au plăcut suprarealiștii. Crede că Breton avea un spirit negustoresc dezvoltat („Breton era tot timpul negustor"), cîteva tranzacții importante de tablouri s-au făcut prin intermediul lui. Sonia Delaunay nu este deloc sentimentală. În schimb, pesimistul Jean Cassou păstrează despre viața literară pariziană de altădată o imagine cît se poate de agreabilă: „Nu făceam nimic, dejunam, cinam, mergeam la bistrou, la cafenea, ne plimbam, stăteam de vorbă, fumam, beam, vedeam expoziții — aveam timp pentru toate acestea. Pierdeam vremea — și tocmai asta era minunat. O pierdeam"... Toate acestea au dispărut, bineînțeles, azi. Azi: „e Infernul. Infernul...". Sînt și intervenții care nu spun mare lucru. Geneviève Serreau nu stă atît de bine între Rousset și Starobinski. Contribuția ei este pur informativă, și aceea superficială. În locul lui Ion Pop, eu aș fi lăsat-o deoparte. La fel pe aceea a compatriotului nostru Ionel Jianu, pur anecdotică. Nici omniprezentul Robert Kanters nu spune lucruri esențiale.

În cărți de acest fel, autorul de pe copertă este, de regulă, sacrificat. El stă în umbră, pune un număr de întrebări și apoi înregistrează. Ion Pop părăsește, totuși, această poziție incomodă pentru critic, „suie" de multe ori la etajul paginii, exprimă fără complexe punctul său de vedere. Devine, altfel zis, un interlocutor serios, informat și inspirat. Conduce bine discuția, are un scenariu și, de regulă, îl respectă. *Ore franceze* este, în fond, și o carte despre el, nu numai despre iluștrii lui preopinenți. Ceva din firea lui reticentă, bănuitoare la prima vedere, prietenoasă și profundă, în realitate, transpare și în aceste dialoguri substanțiale. Ce să mai spun de faptul că Ion Pop, vorbind de locuri sfinte ca *L'Escholier*, cafeneaua din Place de la Sorbonne, și de atîtea altele, îmi provoacă mari nostalgii?! Trece timpul, trece. Trec și școlile literare, modelele mor, într-adevăr, tinere, protagoniștii își schimbă repede steagul sub care luptă... Într-un singur deceniu s-au petrecut atîtea! Picon crede, de pildă, că azi nu mai există opere, ci numai curente... Fie ca profeția lui să fie mincinoasă.

## CETATEA ARHITECȚILOR

Bachelard crede că orașul modern nu-i un loc bun pentru locuire. „La Paris nu există case", scrie el. Omul nu se simte niciodată la el și cu el însuși într-un apartament care nu are nici o rădăcină. Omul trăiește, aici, în dimensiunea orizontalității, casa lui orășenească nu cunoaște ritmurile universului și nu îngăduie *valorile intime ale verticalității*... În noi toți, zice filozoful în *Poetica spațiului*, există o casă onirică, o casă a *amintirii-vis*, pierdută în umbra trecutului. Ea este arhetipul casei natale, primul univers al ființei umane, țara Copilăriei eterne... Fără ea, omul este pierdut. Loc de protecție și de reverie, casa e ultimul spațiu paradisiac în care omul mai are acces. Aici ființa vrea să se manifeste și vrea să se ascundă. Căci, conchide Bachelard, „omul este ființa întredeschisă". Asta sugerează o succesiune de închideri și deschideri, o tensiune nesfîrșită, o teamă eternă de expunerea totală a ființei. Casa este spațiul în care această teamă se risipește, dar nu de tot, pentru că ființa între-deschisă simte în permanență pînda din afară a universului. Pentru ca locuința să devină un spațiu de plenitudine și reverie trebuie să fie plasată în mediul protector al naturii...

În condițiile existenței moderne acest fapt nu mai este posibil și, cu tot protestul filozofilor, arhitecții, spirite mai realiste, gîndesc de multă vreme *casa* în funcție de datele vieții în epoca industrială. În 1919, Walter Gropius a fondat *Bauhaus* și, în jurul lui, s-au strîns creatori din mai multe domenii (printre ei Kandinsky, Klee, Albers, Itten, Moholy-Nagy), hotărîți să pună arta în slujba vieții. Cînd am vizitat *Bauhaus-Archiv*, am fost surprins de am-

ploarea noului stil: el vrea să cuprindă și să înlocuiască totul: de la lămpile și scaunele de interior, pînă la halele industriale și biserici. Stilul funcțional s-a impus și este în bună măsură continuat și azi. Multe spirite îl consideră însă depersonalizat și-l numesc un *stil al oroarei* și al *sinuciderii*. Atena modernă n-ar fi decît un labirint sordid în care individul își pierde treptat calitățile esențiale. Le Corbusier crede, dimpotrivă, că orașul este „un joc al formelor sub lumină", o corecție pe care omul o aduce naturii, o creație, deci. Pentru ce orașul n-ar fi azi, se întreabă el, o sursă de poezie? Întrebare veche, formulată încă din secolul trecut, și tot atunci a apărut și răspunsul: poezia își poate asuma monstruosul, bizarul aglomerării urbane. Mai tîrziu s-a făcut în chip programatic o poezie a betonului și a sticlei (futuriștii, constructiviștii, suprarealiștii), o poezie, cu alte vorbe, a obiectelor nepoetice. De la *Florile răului* pînă azi, poezia a recucerit toate acele zone ale realului reputate pentru lipsa lor de poezie. Spiritul modern, care suferă de atîtea complexe, nu cunoaște totuși complexul pudorii.

Artele plastice sînt legate în chip mai direct de *materie* și, cazul sculpturii și al artelor ornamentale, sînt dependente într-o măsură considerabilă de configurația urbanisticii moderne și de gustul omului închis în solitudinea din „inima organismului comunitar" (Gropius). Un volum publicat de Constantin Tacou *(Les symboles du lieu, l'habitation de l'homme*, Éditions de l'Herne) aduce unele dovezi, luate din filozofi și din operele artiștilor, de bună întîlnire între artă și cetatea arhitecților. Mi-a atras între altele atenția dialogul purtat între filozoful român Gabriel Liiceanu și Horia Damian, artist plastic de origine română. Pe acesta din urmă l-am cunoscut și eu în atelierul său din Montparnasse, după ce în 1972 îi văzusem o expoziție la Muzeul de artă modernă al orașului Paris. Horia Damian este un artist cunoscut în lumea întreagă și una din *Colinele* lui din poliester stă de cîțiva ani în fața unui bloc imens de pe Park Avenue din New York. Proiectele lui sculpturale *(Orașul lui Alexandru, Mastaba)* i-au adus multe simpatii. Ele par, zice Philippe Sollers, un ansamblu de reactoare, un depozit astronautic...

Privesc, acum, fotografiile acestor machete și trei impresii vin spre mine: de ordine, de grandoare și de utopie modernă. *Orașul lui Alexandru* pare, întîi, o imensă uzină dominată de mari cisterne conice dispuse într-o ordine care să indice



existența unui *centru* (imago templi). Printr-o infinitate de străzi rectilinii sugerează solidaritatea și perfecționarea geometrică a cetății moderne. Nu mai trăim, desigur, în timpul catedralelor și, privind volumele lui Horia Damian, ne dăm seama că arta se adaptează unui nou stil de a fi și de a trăi în lume. Furnalul este piramida epocii noastre și, în locul bisericii, a apărut un gigantic con prevăzut cu trepte circulare. Totul indică, pentru spirit, un sens al ascensiunii ratate, un puternic sentiment al limitei. În spirit rămîn însă, intacte, voința de fericire și gustul pentru armonie. *Colinele, orașele* lui Horia Damian sînt cu precădere spații ale armoniei. Piramida, care era simbolul morții, a devenit în opera acestui original artist simbolul vitalității și al nevoii de mit. Ordinea desăvîrșită a punctelor seriale reprezintă o primă treaptă a sacrului. M-a surprins în dialogul citat ideea lui Horia Damian că artistul caută, azi ca și ieri, fericirea. E o mare aventură, e un mare risc să sugerezi toate acestea, folosind un material atît de artificial ca poliesterul și să construiești un oraș utopic în care templele seamănă cu turbinele nucleare. Horia Damian și alții îndrăznesc: transpusă în forme plastice, turbina devine un loc pentru închiderea ființei. Dar este ea, mă întreb, și un loc pentru *deschiderea* ființei?

## CEREMONIA DE DESPĂRȚIRE

Nu cred să fi citit o carte mai crudă decît această *Ceremonie de despărțire* publicată de Simone de Beauvoir la un an după moartea lui Sartre. *La grande Sartreuse* sau *Notre-Dame de Sartre*, cum știm că-i spun jurnaliștii, a ținut între 1970—1980 un jurnal în care a notat tot ceea ce a făcut și i s-a întîmplat marelui scriitor în acest răstimp. Retranscrie, acum, notele vechi și aduce mărturii noi de la cei care au trăit în preajma lui Sartre și au supravegheat sfîrșitul lui. A ieșit o carte neobișnuită despre *ultimul Sartre*. Neobișnuită, întîi, prin cruzimea sincerității. Fapte pe care oamenii comuni le trec sub tăcere, din decență, sînt relatate aici pe larg, în ideea că un spirit lucid ca Sartre are dreptul la adevăr. Programul lui Rousseau din *Confesiuni* („je dirai tout; le bien, le mal, tout enfin"), programul, în fapt, al memorialisticii ca specie literară, este dus mai departe. Cu o deosebire importantă: autorul nu vorbește despre sine, ci despre altul. *Je* este înlocuit cu un *vous*, pronume al reverenței și al îndepărtării. Autoarea avertizează că e vorba de o momeală, „un artificiu retoric".

Oricum ar fi, un fapt e sigur: Simone de Beauvoir spune totul despre altul, nu despre sine. Acest *altul* se întîmplă să fie un mare filozof și o mare conștiință a veacului. Despre el aflăm lucruri care lovesc în prejudecățile noastre morale. Tocmai acest fapt îl urmărește Simone de Beauvoir: să șingereze ipocrizia noastră, să provoace proastele noastre habitudini. Ea transcrie, de pildă, fișa clinică a lui Sartre și dă amănunte suplimentare despre comportamentul omului atins de boală și de bătrînețe. Și nu oricum: cu o brutalitate stupefiantă. *Pactul biografic* nu cunoaște, în cazul



Simonei de Beauvoir, nici o interdicție. Totul este răscolit, viscerele sînt scoase și puse pe masă.

Sînt patru evenimente care domină viața ultimului Sartre: participarea lui la mișcarea *gauchistă* pariziană, călătoriile în străinătate (îndeosebi în Italia), reluarea studiului despre Flaubert și boala (cvasi-cecitatea lui). Despre militantul Sartre știm deja multe lucruri din articolele sale și din relatările altora. Filozoful vinde pe stradă ziarul *La cause du peuple*, semnează proteste, ia cuvîntul la mitinguri politice, merge la Billancourt să vorbească muncitorilor, depune ca martor în diverse procese, se apropie de „les maos" pentru că, justifică el, *praxisul lor antiautoritar apare ca singura forță revoluționară capabilă de a se adapta noilor forme ale luptei de clasă...* Un Sartre în bătaia vîntului, contestatar de profesie, manipulat de micile grupuri politice, un Sartre care detestă vechiul intelectual de bibliotecă... În 1968 și-a scos cravata și, de atunci, nu și-a mai pus-o.

Despre omul care scrie aflăm puține lucruri. Sartre lucrează la *saga flaubertiană*, operă ambițioasă, epuizantă. A făcut mii de însemnări, Flaubert este o obsesie veche. Studiul rămîne neîncheiat. Puține amănunte și neesențiale despre acest vast scenariu intelectual prin care Sartre vrea să fundamenteze o metodă nouă de analiză. Simone de Beauvoir observă mai ales omul biologic și cele mai numeroase date vin din această direcție. Femeia intelectuală care a stat cincizeci de ani lîngă Sartre și a trecut cu el prin toate vîrtejurile istoriei îi face acum o cronică a mizeriilor fiziologice. E o toamnă magnifică (1970) și Sartre bea într-o seară multă vodcă. A doua zi se clatină, se lovește de lucrurile din casă și, cînd iese pe stradă, cade pur și simplu. Simone are un presentiment negru. Sartre are, apoi, un abces în gură, o criză de astm, îl dor dinții, marți 18 mai se bîțîie, se bîlbîie, gura îi este puțin sucită: suferise în timpul nopții un atac cerebral. Este recuperat și viața merge mai departe. Sartre trebuie să modereze consumul de alcool. Nu-l prea moderează, bea pe ascuns, atacul se repetă, mănîncă greu, sosurile îi curg din gură... Cronicarul e de față și notează totul. Sartre are, într-un rînd, tulburări de memorie. Încurcă evenimentele și confundă figurile. Într-o seară bea mai mult decît de obicei și a doua zi filozoful e găsit pe jos cu nasul însîngerat...

Severa Castor observă că marele Sartre merge cam des la toaletă. În fine, apare după un timp și proba elocventă: într-o seară

de octombrie apare o pată pe fotoliul în care a stat filozoful. Simone consultă pe prietena Sylvie și, cînd fapta rușinoasă se repetă, Simone îi spune de la obraz lui Sartre: „Vous avez de l'incontinence urinaire. Il faut le dire au médecin"... Spre stupefacția ei, Sartre recunoaște și, cu modestie, caută o scuză omenească: „il faut être modeste quand on est vieux"... În 1973, Sartre are crize de anoxie (asfixie a creierului) și, cu toate recomandările ce i se dau, continuă să bea și să fumeze. Are *găuri de memorie*, e confuz și, după alt consult medical, se hotărăște să renunțe la alcool. „Mă despart de șaizeci de ani din viața mea" — ar fi zis filozoful cu regret. Nu poate lucra, se simte golit, are amețeli, nu mai vede aproape deloc. Merge la un oftalmolog și, la ieșire, cronicarul înversunat transcrie fișa medicală. La Veneția, Sartre varsă farfuria cu supă pe pantaloni, se căznește să înghită spaghetele, în jurul gurii rămîn resturi de mîncare... Vederea se deteriorează și medicul pune un diagnostic grav. Sartre înțelege că nu mai este nimic de făcut și, în drum spre casă, întreabă cu neliniște: „n-o să mai pot citi?"...

Întrebare sfîșietoare pentru un scriitor. Simone nu insistă asupra ei. Remarcă doar că în zilele următoare scriitorul a fost mai abătut și a început să somnoleze. Peste cîteva zile Sartre întreabă din nou: „nu-mi voi recăpăta niciodată vederea?" „Mă tem că nu", îi spune Simone de Beauvoir. E tulburată, în fine, și ea, plînge toată noaptea. Sartre nu disperă, ascultă muzică (îi plac compozitorii din școala vieneză și clasicii), e înconjurat de femei tinere și frumoase, călătorește în Italia și Grecia. O grecoaică, Melina, este insistentă. Notre-Dame de Sartre este însă în preajmă și veghează. Flerul ei detectivistic nu slăbește. Sartre ascunde sticle de whisky și de vodcă în spatele cărților. Infracțiunea este înregistrată...

Urmează o cădere rapidă a trupului și în cronica Simonei de Beauvoir dăm peste imagini de coșmar: Sartre trage după el un mic sac de plastic plin de urină, Sartre nu e în stare să vorbească, are plăgi pe corp... Doctorii pronunță condamnarea lui la moarte: uremie... Înainte de a muri, Sartre i-ar fi spus intelectualei cu care a străbătut viața: „je vous aime beaucoup, mon petit Castor". Un ultim episod relatat de cronica acestui lamentabil sfîrșit: Simone de Beauvoir doarme cîteva ore lîngă cadavrul lui Sartre... „Moartea lui ne separă; moartea mea nu ne ve reuni; așa este; este totuși frumos că viețile noastre s-au putut acorda atîta timp" — notează ea în final.



Lucrul cel mai inocent pe care îl poți spune, citind *Ceremonia de despărțire*, este că Sartre a avut lîngă el o femeie inteligentă și talentată care, spre sfîrșit, s-a transformat (din convingere, din pasiune) într-un cronicar nemilos al bătrîneții lui. Este inutil s-o condamnăm (cum s-a întîmplat în presa franceză), este inutil să-i găsim scuze. Simone de Beauvoir și le află singură: n-a spus, decît adevărul, n-a cedat ipocriziei comune, a mers pînă la capăt, a prezentat bucuriile și degradarea omului biologic... A sfidat astfel, o mentalitate răspîndită: aceea de a înfrumuseța existența creatorului. L-ar fi jignit, procedînd altminteri, pe Sartre care, se știe, nu i-a cruțat pe alții, nu s-a cruțat nici pe sine...

Este ușor să acceptăm această justificare, e mai greu să primim consecințele ei, căci în memoriile de acum ale învățatei Simone de Beauvoir trăiește (și cum trăiește!) un om bătrîn și bolnav, și este totalmente absent *omul spiritului*, marele dialectician, pedagogul social, spiritul care a forțat istoria să țină seama de el. Tocmai acesta lipsește și, în absența lui, toate celelalte n-au, parcă, nici o însemnătate. La ce bun să știm că omul Sartre tîrăște după el o pungă cu urină dacă nu știm nimic despre cel care scrie *L'idiot de la famille?*... Este important faptul că marele Sartre bea în neștire și nu se mai poate ține pe picioare? Cît de importantă poate fi, pentru determinarea creatorului, această cronică în care se unesc severitatea unui clinician și curiozitatea unei bucătărese? Nici o importanță, evident. Simone de Beauvoir aduce un serios argument în sprijinul celor care consideră că biografia nu explică în nici un fel opera și, în genere, *biografia* este o pasiune inutilă. „Mizerabilul mic maldăr de secrete" acoperă, pur și simplu, crepusculul unui mare spirit. Biografia (și tot ceea ce ține de *genul biografic)* trebuie să arate modul în care o viață se transformă într-un destin. Simone de Beauvoir arată în *Ceremonia de despărțire* cum un mare destin devine în chip lamentabil un caz biologic. Existența lui Jean-Paul Sartre este din această perspectivă foarte mediocră. E de vină existența ca atare sau cronicarul acestei existențe, care, în afară de incontinența urinară și bețiile lui Sartre, n-a vrut sau n-a putut vedea altceva? Ce nesănsă pe filozof: să trăiască atîția ani lîngă o femeie excepțională și femeia să vadă doar trupul care nu-și mai controlează funcțiile vitale. *Ceremonia de despărțire* este, în fapt, istoria tristă a unui progresiv ramolisment. Îți vine să crezi că, dacă

lîngă Sartre ar fi fost o femeie mai simplă, ea ar fi văzut poate mai bine că în moșneagul care se scapă pe el trăiește, totuși, Jean-Paul Sartre, marele Sartre.

*

Lucrurile se schimbă în *Convorbirea cu Jean-Paul Sartre* din august-septembrie 1974, publicată de Simone de Beauvoir ca o anexă la *Ceremonia de despărțire*. Nu mai e vorba aici de mizeriile trupului, ci de *existența* filozofului în înțelesul ei profund. După *Cuvintele*, este mărturia esențială pentru înțelegerea nu a vieții lui Jean-Paul Sartre, ci a vieții gîndite de Sartre. Convorbirea începe la Roma, în timpul vacanței, și continuă la Paris în același an (1974). Autoarea a suprimat pasajele fără importanță și a ordonat dialogul în funcție de teme. Ea vrea să-l facă pe Sartre să spună ceea ce n-a spus în *Cuvintele* și în alte texte autobiografice. Reușește, grație dibăciei și insistenței sale. E un veritabil dialog, de la egal la egal, în baza unui fond comun de cunoștințe și a unei experiențe trăite împreună. Cînd Sartre nu-și aduce aminte sau trece prea repede peste un subiect oarecare, interlocutoarea îl corectează, îi sugerează termenul exact, îi *dă tonul*, cum se zice. Filozoful se lasă tras de limbă, face completările cerute, revine asupra temei, acceptă o referință, confirmă o relație intelectuală. Stilul e cordial-distant. Niciodată *Simone*, niciodată *Jean-Paul* în convorbire. Bărbatul și femeia care discută între ei formează un cuplu intelectual și se comportă ca atare. Afecțiunea este lăsată în anticamera dialogului. Dacă este cineva care trădează, totuși, acest pact, ei bine, acesta este Jean-Paul Sartre. El găsește prilejul să spună în cîteva rînduri că Simone de Beauvoir a contat mult în existența lui. Simone de Beauvoir primește aceste semne de tandrețe, dar nu le întoarce niciodată. Rămîne la „vous, Sartre", „pourquoi alliez-vous chanter à la messe?"...

Cele mai multe date privesc adolescența și momentul debutului literar. Nu-i o cronică ordonată, e cronica unei memorii care regăsește și pierde, succesiv, coerența unui trecut îndepărtat și, deci, coerența unui scenariu de existență. Discursul este determinat, întîi, de condiția oralității lui și, în al doilea rînd, de prezența unui interlocutor exigent și autoritar. Simone de Beauvoir nu-i un partener oarecare de dialog: este un martor care știe aproape totul despre cel care stă de cealaltă parte a mesei. El (martorul) *face cărțile*, orientează confesiunea și stabilește în cele din urmă



o ordine în dezordinea oralității. Unele elemente biografice dublează pe acelea din *Cuvintele*, altele sînt noi. Confesiunea se încheia, acolo, odată cu copilăria. Aflăm acum știri despre adolescentul, colegianul Sartre și despre pasiunile lui. Figura de opoziție (să numim astfel factorul stimulativ, acela care — prin reacție — provoacă gustul copilului pentru literatură și dorința de a o imita!) este în *Cuvintele* bunicul paternalist, teatral... Locul lui e luat, aici, de tatăl vitreg. Tot ceea ce scrie, spune Sartre, scrie contra tatălui vitreg: „Chiar faptul de a scrie era împotriva lui"... Complex tipic freudian. Este îndrăgostit de mama lui și o urmărește noaptea cum se dezbracă. Alt complex. Pe cînd era colegian, a avut o vagă tendință homosexuală. Cîntă la pian și ia lecții de box. Se bate cu derbedeii pe stradă și, într-o zi, fură de acasă 70 de franci. Devine „pensionar" într-un liceu parizian, dar nu e nefericit.

Descoperă printre colegi pe Paul Nizan și, prin el, descoperă literatura. Prietenia cu Nizan este faptul esențial al adolescenței. Îi plac romanele polițiste („construcția enigmei"), după ce devorase romanele de capă și spadă. Dos Passos l-a influențat enorm, apoi Kafka pe care nu-l cunoștea cînd a scris *Greața*. Pe Heidegger l-a citit pe cînd era în cîmpul de prizonieri din Germania. Și-a construit o etică a *omului singur* („omul care nu gîndește decît prin el însuși și care ilumineză cetatea prin ceea ce gîndește și ceea ce simte"). Mai tîrziu spiritul lui se deschide spre o *lume a acțiunii*. Formulă memorabilă. Sartre va construi în jurul ei o filozofie și o practică a angajării intelectuale. Pune literatura înaintea filozofiei, căci filozofia speculează asupra realităților intemporale și este în chip fatal depășită de alte speculații... „O filozofie nu-i valabilă pentru moment, nu-i un lucru care se scrie pentru contemporani" — precizează el. Literatura, în schimb, inventează lumea actuală și acționează mai direct asupra ei... Surprinzătoare ierarhie! Filozofii susțin, dimpotrivă, că forțînd intemporalul, filozofia are mai multe șanse să dureze decît literatura care bricolează în temporal. Dreptatea este probabil de partea lor, dar Sartre are destule temeiuri să mizeze pe literatură, adică pe creație.

Viața lui Sartre se împarte între aceste realități. Ideile fac parte din existența lui. *Inteligența*, repetă el, *este o exigență. O tehnică literară este o metafizică.* O idee care a făcut o mare carieră în critica literară postbelică. E și azi valabilă, deși o bună parte din *noua critică* ignoră metafizica ascunsă în tehnica literară și se ocupă în exclusivitate de cea din urmă.

O idee neobișnuită are Sartre despre *scriitura filozofică* și *scriitura literară*. Scrie în două ritmuri și cu două exigențe. Cînd începe un eseu filozofic, nu face nici o schiță. Ia o foaie și notează repede, fără nici o preocupare de stil, ideile pe care le are în cap. Filozofia este „une parole que j'adresse à quelqu'un". Și literatura se adresează cuiva, dar acest *cineva* are alt statut, scriitura literară impune altă exigență. Sartre nu mai are, în acest caz, facilitatea dinainte. Pentru același text are șapte-opt variante. Elaborația este dificilă, scrisul se poticnește, imaginarul se lasă greu transcris. Să nu se înțeleagă că Sartre caută un stil elegant. Consideră, dimpotrivă, eleganța o primejdie: *separă obiectul de adevărul lui; dacă ești prea elegant, nu mai poți spune ceea ce ai vrea să spui...*

Esențial i se pare lui Sartre *timpul* în literatură. Modul în care timpul lectorului se situează în durata operei reprezintă un proces important. Este chiar procesul transformării unor foi moarte într-o creație vie. Sartre sugerează în felul său această metamorfoză prin întîlnirea și confruntarea între timpul individual (timpul lectorului) și durata obiectului (timpul operei): „opera literară este pentru mine un obiect; un obiect care are o durată proprie, un început și un sfîrșit; această durată se manifestă în carte prin faptul că tot ceea ce citim trimite totdeauna la ceea ce a fost înainte și la ceea ce va urma; aceasta este necesitatea operei [...]; există, deci, un oarecare raport între lector și durata care este și nu este în același timp durata sa, începînd cu momentul în care începe să citească și pînă la sfîrșit; și aceasta presupune un raport complex între autor și lector..."

Simone de Beauvoir îl trage din cînd în cînd pe Sartre din lumea ideilor în lumea mai profană a simțurilor, habitudinilor... Ce-i place să mănînce și ce alimente detestă, dacă a luat sau nu droguri, ce înseamnă pentru marele creator băutura, dacă iubește sau nu animalele, ce crede despre corpul și structura lui somatică?!... Lui Sartre îi plac cîrnații, mezelurile și, în genere, tot ce aparține acestei familii... Detestă tomatele și crustaceele. Preferă prăjiturile și ignoră fructele pentru că fructul are „gustul hazardului": se află într-un pom, se află pe pămînt printre ierburi. Vegetalul există independent de cel care îl consumă, nu-i, deci, un *obiect uman*. Prăjitura, dimpotrivă, este produsul unei acțiuni umane, are o formă dată de o experiență... Hrana trebuie să fie *lucrată* ca să poată primi adeziunea filozofului... A băut mult, desigur, și mai bea încă... I-a făcut totdeauna plăcere să bea (a



bea este o bucurie pentru că reprezintă un risc), dar n-a fost niciodată un băutor solitar. A încercat și droguri *(orthedrină* și *corydrină)* dar numai cînd a scris eseuri filozofice. Cînd a lucrat la *Critica noțiunii dialectice* a consumat, de pildă, orthedrină. Poate de aceea cartea nu-i o capodoperă de compoziție, de limpiditate, recunoaște Sartre. Literatura este opera lucidității totale, drogurile nu sînt acceptate în teritoriul ei. S-a obișnuit Jean-Paul Sartre cu faptul că, aproape orbind, nu mai poate să citească și să scrie? Da, s-a adaptat, nu este disperat, s-a instalat deja în anormalitate... Știe de mult că este urît, i-au spus-o femeile pe care le-a curtat, dar, lucru curios, acum la bătrînețe este înconjurat mai mult decît oricînd de femei frumoase și amabile...

A fost legat de Camus, dar Camus *(caracter umbros*, suflă Simone de Beauvoir) n-ar fi avut nimic comun cu existențialismul. Sartre n-a fost singur în prieteniile lui. A avut totdeauna alături pe aceeași Simone de Beauvoir. Filozoful nu-și mai amintește dacă l-a văzut vreodată singur pe Camus. Poate o singură dată, în treacăt, în rest mereu în prezența autoritarei doamne. O precizare care ne pune pe gînduri. Thibaudet spune că filozofii au trăit totdeauna singuri. Celibatul face parte, începînd cu secolul al III-lea, din viața filozofică. Descartes, Malebranche, Spinoza, Kant, Condillac, Schopenhauer, Amiel n-au cunoscut comedia conjugală. Doar Auguste Comte („temperament filozofic, conjugal și amoros" — notează Thibaudet) a trecut prin mai multe experiențe conjugale și și-a încheiat cariera într-o casă de alienați. Nu știu dacă filozofii moderni mai respectă *celibatul sacerdotal* de care vorbește Thibaudet. Sartre n-a fost căsătorit cu Simone de Beauvoir și legătura lor liberă a scandalizat multe spirite. Însă prietenia lor amoroasă a fost mai durabilă și mai activă în viața spiritului decît o căsnicie. Din aceste *convorbiri* și din alte documente reiese că Jean-Paul Sartre a avut mereu lîngă el un scutier vigilent și neiertător. Scutier? Jignim pe intoleranta Simone de Beauvoir. Ea nu acceptă niciodată locul secund, rol de umbră însoțitoare. Dialogurile lui Sartre o angajează și pe ea în grad maxim. Este chiar surprinzător și descurajant să aflăm că în nici o împrejurare autorul *Ființei și neantului* nu s-a putut vedea și n-a putut vorbi între patru ochi cu vreunul dintre contemporanii săi... Simone a fost mereu de față și a avut ceva de spus. N-a acceptat nici în ruptul capului să rămînă în viața lui Jean-Paul Sartre o simplă și tandră Castor.

*Convorbirile* schițează două portrete intelectuale și morale. Acela, întîi, al lui Sartre, un filozof care a vrut să schimbe lumea. Despre el am putea spune că reprezintă o *vocație în acțiune*. Adversarii l-au acuzat că adulează istoria. Sartre crede că a provocat istoria și în unele privințe are dreptate. El a coborît filozofia în stradă și a făcut din literatură un angajament moral și politic. N-a fost consecvent, dar nici istoria (se justifică el) n-a fost consecventă. Și-a creat o *estetică de opoziție* și, implicit, o *morală de opoziție*. Opera lui se ridică, în orice caz, pe un puternic sentiment de împotrivire față de ordinea constituită. Asta se vede limpede din tot ceea ce a scris și a făcut, ca om social, Jean-Paul Sartre. El a impus în secolul nostru un mod specific de a fi intelectual în raport cu istoria. Convingere, frivolitate intelectuală, revoluționarism de salon, conformism față de istorie cum zic, iarăși, îndîrjiții lui dușmani? Cîte ceva, poate, din toate acestea, dar și ceva în plus. O opoziție instinctivă față de instituțiile represive, un mod decis de a se separa de ceea ce militantul gauchist numește lumea burgheză. Lumea burgheză înseamnă, în cazul lui, catolicismul francez, sentimentul respectabilității, mentalitatea și ideologia claselor tradiționale.

Sartre vrea să fundamenteze o nouă morală în care verbul esențial este *réagir*. Nu reiese prea limpede cum ar trebui să arate, după Sartre, lumea pentru a deveni acceptabilă. Înțelegem însă că prin această *utopie a devenirii* (o putem numi astfel), Sartre se construiește pe sine. O teorie a tensiunilor și, în planul imaginarului, o utopie a opoziției și a metamorfozei. Sartre a prins spre bătrînețe gustul terorismului social și, dacă nu l-a practicat, l-a încurajat și l-a apărat. A făcut în ultimii ani o călătorie în Germania Federală ca să stea de vorbă cu șeful unui grup terorist. Un act sfidător, contestatar și contestat. Sartre își pune, cum se zice, numele la bătaie, provoacă polițiile europene, caută represiunea și represiunea îl ocolește mereu.

Pe acest Sartre îl cunoaștem. *Convorbirile* întăresc o imagine intrată deja într-o mitologie a veacului nostru. Imaginea filozofului care vrea să fie în avangarda istoriei și se opune sistematic oricărui sistem social. Traduce anarhismele în concepte și fundamentează, în critică, o metodă care se schimbă de la o carte la alta. Totu-i în mișcare, adică în contradicție și într-o sinteză provizorie. Omul din această *Convorbire* finală nu-și pune problema morții și nu-și pune nici problema suferinței. Malraux le mitizează pe amîndouă, Sartre le ignoră pur și simplu. A avut suferințe (boli) mediocre



și nu le-a dat importanță. A avut un complex (urîțenia), dar nu s-a lăsat dominat de el. A făcut, în genere, ce-a vrut și a renunțat totdeauna la o prietenie pentru o convingere (cazul Camus, Koestler...).

Al doilea portret (Simone de Beauvoir) dublează pe acela din cărțile anterioare *(La force de l'âge...)*. Nici o modificare de esență. O inteligență ageră și uscată. Sartre pronunță o propoziție uluitoare: „le monde, je le vivais avec vous"... Simone răspunde: „Da, înțeleg"... și trece la altceva, probleme fundamentale, desigur. Nu-i o ființă a sentimentului și, dacă vrem să știm ceva despre filozofia inimii, nu trebuie să ne adresăm ei.

# II

## SPIRITUL GREC

**„En Grèce! en Grèce! adieu, vous tous! il faut partir!"**

*Victor Hugo*

Există locuri pe care nu le poți vedea decît cu ochii istoriei. Grecia este o țară pe care nu o poți privi decît în oglinda extraordinarei sale mitologii. Oriunde poți fi un călător curios și superficial, interesat de bunuri materiale și de peisaje frumoase, oriunde în afară de Grecia. Aici totul este sacralizat de mituri, pomul, piatra, fosnirea mării au în spatele lor o întîmplare primordială. Au, ori spiritul nostru mistificat de cultură vede în orice obiect un mare simbol, ignorînd plina, robusta lui realitate? Mi-au displăcut profund turiștii snobi care nu pot vedea (răsturnare lamentabilă) copacii din cauza pădurii. O anumită *supunere la real* trebuie să fie cel dintîi bun-simț al călătorului intelectual. Acela care trebuie să vadă și *copacii și pădurea*, în splendida, inevitabila lor determinare.

Îmi displace, dar, ajungînd în Atica, Peloponez, Macedonia, mă surprind căutînd peste tot marile umbre mitologice. N-am ochi decît pentru ceea ce deocamdată nu văd. Căci Grecia este *țara semnelor*. În orice scorbură a stat un zeu, în orice crăpătură s-a petrecut un fapt mitic. Noi, ceilalți europeni, căutînd realitatea, cercetăm aparențele. Grecul, zice Ortega y Gasset *(Meditații despre Don Quijote)*, caută lăuntricul, esențialul, pentru el realitatea nefiind aparența, vizibilul. Lucrurile sînt *epifanii*, o realitate puternică se revelează prin ele și, ca să descoperi, trebuie să ai totdeauna la îndemînă nuielușa fabuloasă a căutătorului de izvoare. Pentru grecul antic această nuielușă se cheamă spirit și, lovind cu ea obiectele proaste și umile, a descoperit în spatele lor modelele mărețe și eterne. O primă definiție a spiritului elin ar fi

dar următoarea: spiritul care nu se mulțumește niciodată cu ceea ce observă, căci ceea ce observă este sărac, limitat; grecii vechi au descoperit *perspectiva profundului* și au construit, în sensul ei, o altă realitate, imaginară. Aceasta a dăinuit, cealaltă — materială — a dispărut. Ceea ce s-a salvat s-a salvat în imaginar, ceea ce a supraviețuit a supraviețuit în spirit. Ruinele te privesc cu orbitele lor goale, istoria a fost aici mai crudă decît oriunde, timpul mitic s-a retras sub pămînt, la suprafață n-au rămas decît mohorîtele, dărăpănatele lui semne.

Voltaire numea Grecia „țara artelor și a erorilor". Cînd ajungem în Grecia, o căutăm, evident, pe cea dintîi. Erorile au trecut în tragedia greacă, iar artele (fragmente) s-au retras în muzee. Aici descoperi o parte din Grecia imaginară, Grecia din lecturile copilăriei și adolescenței noastre. Toți acești Poseidoni, Apollo, *couros*, capete de războinici sau trupuri de zeițe se confundă cu *Grecia ta*, căci fiecare avem o Grecie, cum avem o patrie reală, cum avem părinți și prieteni. Purtăm cu noi, de foarte tineri, o Grecie fabuloasă de luptători bravi și iscusiți, de femei frumoase și crude, o Grecie din care zeii nu se retrăseseră; ajungînd pe *Acropolele* din Atena sau la Delfi, ai pentru o clipă impresia că Grecia aceea eroică și greu încercată de destin îți iese în cale.

Iată această statuie de bronz descoperită la Artemision. Un braț, mai întîi, în 1926, apoi restul în 1928. Reconstituită, statuia este superbă. Ea reprezintă pe Poseidon în momentul în care vrea să arunce cu tridentul său într-un adversar nevăzut. Tridentul a dispărut, au rămas doar gestul lansării, freamătul înghețat al mușchilor, tensiunea abia perceptibilă a trupului concentrat. Energia concentrării nu distruge, totuși, frumusețea calmă, armonioasă a corpului. Actul pedepsitor nu alterează liniile, spiritul rămîne treaz, dominator, mînia zeului n-a tulburat geometriile interioare.

Secretul acestui Poseidon de la Artemision este, probabil, secretul *omului grec:* ambițiile, mîniile, suferințele rămîn sub stăpînirea a ceva ce este deasupra lor și vede mai departe decît ele. De aici vine, poate, sentimentul de perfecțiune pe care ni-l dă arta greacă. Nu este numai o armonie a părților, dar și un spirit cumpănit care stăpînește peste ele, chiar și atunci cînd părțile sînt revoltate, chiar și atunci cînd *formele* sugerează o mare încordare interioară. *Perfecțiunea* este, în artă, un ideal de atins, spune un spirit modern. Perfecțiunea este pentru greci o energie



stăpînită, un *bine* care, atingînd un grad maxim, ajunge *frumos*, un *frumos* care se ține aproape de *adevăr*.

Mînia lui Poseidon de la Artemision nu este irațională, deși (în literatură) zeii, ca și oamenii, fac multe fapte iraționale. Este drept că, după o oarecare vreme (după ce tragedia se naște din erorile sufletelor nobile), faptele iraționale intră sub stăpînirea spiritului, iar spiritul drept și pătrunzător nu acceptă ca omul să fie înjosit. Nici chiar de propriile pasiuni. Toată arta și literatura greacă mi *se* par dominate de ideea că omul, lovit de zei și de semeni, nu coboară sub un anumit grad de umilință. Acest sentiment al grandorii omului printre lucrurile naturii face posibilă tragedia. Sufletele josnice mor în comedie, tragedia are totdeauna nevoie de vieți care vor să devină destine. Poseidon privește undeva, și mîinile lui sînt întinse în direcția privirii. Brațul drept, puțin ridicat, reprezintă singurul semn mai vizibil al furiei pedepsitoare a zeului. O furie care a devenit un ritual.

Există, evident, și altă Grecie decît Grecia arheologică. Edmond About a scris despre ea, în secolul trecut, o carte ironică. Este Grecia *palicarilor în fustanelă*, a politicianismului și bîrfei. Cartea place și dezamăgește, pentru că nu poți admite în sinea ta că Grecia lui Homer și Platon a dispărut cu totul. Răutăciosul Ortega y Gasset spune că „tot sîngele grecesc curat care a rămas astăzi în lume ar încăpea într-un pahar de vin. Vă dați seama cît de greu ne-ar fi să găsim o picătură de sînge curat elenic?" Nu știu dacă îmi pot da seama, dar nici n-am dorința să aflu. A rămas spiritul grecesc și asta îmi este de-ajuns. Spiritul care spune că omul este frumos și poate deveni moral trăind în ideea de bine și de adevăr.

Grecia de azi este o țară care se luptă cu turismul și (îmi șoptește prietenul Stavros, care trăiește în America și vine în fiecare an în Amficlia, mică localitate la poalele muntelui Parnas) cu inerția meridională. Siesta este un obicei național. După digestie, bărbații se refugiază în cafenele și privesc cu o curiozitate pe care n-am observat-o în nici o altă parte din Europa, privesc, zic, îndelung, insistent pe cei care trec prin fața lor. Bărbat sau femeie, ești luat în primire de privirea vigilentă, iscoditoare a grecului care stă răsturnat în scaun și n-are, s-ar părea, alt scop pe lume decît să te măsoare și să te judece. La Pireu, care pe vremea lui About nu era decît un sat cu patru mii de locuitori, iar azi este un oraș cu o viață năucitoare, am văzut sute, mii de oameni care stăteau și priveau trecătorii în toiul zilei, cu sentimentul că universul merge

și fără ei, că nimic pe lume nu este atît de important încît să trebuiască să scurtezi această privire grea care se lipește de fața străinului rătăcit în oraș.

Enervantă, la început, ca orice insistență, privirea grecului de la Pireu începe să aibă un sens. Nu este o curiozitate zgomotoasă, este doar curiozitatea liniștită, funcțională a gazdei care își scrutează oaspeții. Căci de orice poate fi învinuit un grec, dar nu de indiferență. Occidentalul te privește, cînd te privește, în treacăt, n-are timp, n-are curiozitate. Turistul este un străin care nu schimbă în nici un fel destinul lui. Grecul vrea însă să știe cine îi intră în casă, cum este îmbrăcat, ce față, ce mers are. Privire, aș zice, de moralist. Orice grec este un judecător moral, de aici vine acea aplecare spre cîrtire și intoleranță în politică, nefirească la un popor care a inventat democrația. Însă spiritul de cîrtire a dus la creația dialecticii și intoleranța în moravuri la nașterea tragediei. Izbăvit, grecul din Pireu se poate uita în continuare, cu aceeași insolentă curiozitate, la străinii care trec prin cetatea lui...

Cînd străbați Atena, Corintul, Epidaurul și urci, cutremurat de emoție, la Delfi, unde mitologicul rîu al Castaliei nu este decît un firicel de apă ce izvorăște dintr-o stîncă aspră, întrebarea ce ți-o pui, inevitabil, este cum a apărut spiritul elin?! Ce elemente au favorizat nașterea acestei spiritualități extraordinare care stă la baza întregii civilizații europene?! Te uiți în jur și vezi munții pleșuvi și, la poalele lor, prinși cu îndărătnicie în piatră, măslinii. De la Amficlia se vede fîșia de cîmpie pe care alergau centaurii. Privești, apoi, cerul grecesc, și cerul nu diferă prea mult de acela sub care te-ai născut și sub care trăiești. Mai luminos, poate, cînd, așezat pe țărm, vezi Marea Egee transparentă ca în prima zi a facerii, iar la orizont cerul se topește realmente în apa limpede și liniștită.

Cauți, curios, fețele oamenilor și descoperi, dacă ești în Grecia de nord, oameni care pasc oile și caprele, ca pe vremea lui Homer. Străbunii lor au creat, oare, *Iliada* și *Odiseea?* Războiul Troiei este, spunea un învățat elenist, bătaia dintre două sate de păstori din cauza unei neveste infidele...

## CUMINTEA PENELOPA ȘI AMBIGUITĂȚILE UNUI MIT

Mitografii cad de acord că Penelopa este dintre eroinele homerice singura care, în absența soților plecați să cucerească Troia, rămîne credincioasă bărbatului cu care se unise în tinerețe și căruia îi născuse un fiu, Telemah. Îl așteaptă, apoi, neclintită în credința ei, pe rătăcitorul Ulise timp de douăzeci de ani, rezistînd presiunii celor o sută patru pețitori tineri, lacomi și insolenți. În simbolismul moral al poemului, ea se opune Clitemnestrei, soția infidelă și ucigașa lui Agamemnon. Acesta din urmă, și nu Ulise, aduce, de altfel, lauda cea mai mare Penelopei și prevede în finalul poemului trecerea credincioasei femei în mit. Cînd află de la Amfimedon, unul dintre pețitorii uciși de Ulise și ajunși în infern, cele întîmplate în Ithaca, Atridul pronunță acest mic discurs care face elogiul feminității virtuoase și prevede eternizarea ei prin cîntec: „Fericit fiu al lui Laerte, iată că ți-ai găsit femeia! Ce suflet drept, cinstit și mîndru a fost în neprihănita Penelopă! Cum și-a adus ea aminte de bărbatul tinereții ei! Nicicînd n-are să-i piară slava numelui, căci cîntăreții inspirați de nemuritori au să cînte pe cumintea Penelopă. Ea nu și-a întins mîna ucigașă spre soțul ei ca fiica lui Tindar [Clitemnestra, n.n.], a cărei amintire o să fie hulită în cîntece cumplite, și rușinea ei o să cadă și asupra femeilor cinstite“[1].

Să observăm, în treacăt, că micul discurs al lui Agamemnon cuprinde în afara temei explicite și o temă implicită, de profun-

[1] Citez după traducerea lui Eugen Lovinescu, text revăzut și note de Traian Costa, Ed. Tineretului, 1966.

zime: *tema cîntecului* sau *tema creației*. Cea dintîi rezumă ceea ce s-a întîmplat, cea de a doua prevestește ceea ce o să se întîmple: divinizarea femeii cinstite și mîndre, trecerea *istoriei* în *cîntec*. În fapt, și această temă a fost exprimată, căci Penelopa este deja instalată în poemul care narează dîrza ei fidelitate și abila ei înțelepciune. S-a și găsit un cîntăreț inspirat de nemuritori care să cînte pe cumintea Penelopă și acest cîntăreț este chiar autorul textului care face asemenea previziuni, Homer. O subtilitate ce prevestește (și cînd? la începuturile literaturii orale!) o complicată tehnică modernă. Paragraful citat este o oglindă așezată la sfîrșitul poemului și în ea pot fi deslușite liniile generale ale naratiunii. Cu puțină exagerare am putea spune că procedeul *mise en abyme* nu l-a descoperit Gide, el există în stare incipientă de cînd există un cîntăreț care și-a învățat bine meșteșugul.

Dar să revenim la Penelopa, simbolul conjugalității mîndre și statornice. Atributul *cuminte* o însoțește în textul homeric și, ori de cîte ori coboară din iatac în sala unde o așteaptă pețitorii nerăbdători, cîntărețul nu uită să atragă atenția că ea este în afară de orice bănuială. Cu toate acestea, textul homeric cuprinde unele ambiguități cînd e vorba de soția lui Ulise și, la o lectură repetată și meditată, mitul se tulbură. Să revedem cîteva din elementele poemului. Cel care introduce întîi o notă de îndoială, și chiar de la începutul poemului, este Telemah fiul. În convorbirea pe care o are cu zeița Atena, Telemah se prezintă în acest chip ciudat: „Maică-mea spune că-s din osul lui Ulise, dar eu n-o știu, căci cine poate să spună că-și cunoaște tatăl?! De ce nu-s fiul unui om fericit, îmbătrînit în casa și avutul lui? Căci omul din care se zice că mă trag e cel mai nenorocit dintre oameni. Asta voiam s-o știi". Zeița, deghizată sub chipul lui Mentes, căpetenia tafienilor, simpatizează pe Penelopa și caută să restabilească prestigiul ei în ochii fiului tăgăduitor. „Zeii — zice ea — nu ți-au dat o naștere de rînd de vreme ce ți-ai tras lumina vieții din Penelopa"... Telemah nu disprețuiește această genealogie ilustră (toți eroii homerici de vază se trag, într-un fel sau altul, din zei!), dar grijile lui sînt de altă natură. El nu știe bine dacă se trage sau nu din osul lui Ulise (pune, deci, în discuție pe *cumintea* Penelopa), dar ce știe și ce-l necăjește cel mai tare este faptul că pețitorii îi toacă bunurile lăsate de tatăl său. Telemah este, de altfel, cel mai pragmatic dintre personajele *Odiseii*. Nu reputația morală a mamei (și, deci, a părintelui său) îl preocupă, ci situația turmelor și a



cămării devastate de obraznicii pețitori. În dialogul citat înainte, el se plînge tocmai de acest fapt, aducînd Penelopei învinuirea că prin indecizia ei încurajează jaful averii. „Toți fruntașii din Dulihion și din Same și din Zacintul împădurit și toți cei ce domnesc în stearpa Itacă pețesc pe maică-mea, iar Penelopa nici nu îndrăznește să-i gonească, nici nu se poate hotărî să se mărite, în vreme ce ei îmi toacă avutul, ba caută să se scape și de mine" — zice el cu năduf, deplasînd încă o dată discuția de pe terenul afectiv și moral spre care voia să-l îndrepte Atena („vai, cît suferi tu de dorul lui Ulise"!) spre zona precisă a moștenirii.

Subiectul este reluat în cîntul al II-lea, atunci cînd Telemah se plînge în fața bătrînilor adunați în *Sfat* de fărădelegile pețitorilor. Argumentele lui sînt de același ordin. Nu grija față de onoarea casei și reputația mamei, ci tot problema avutului stă la inima tînărului Telemah, cel asemeni la chip cu zeii. Confruntarea dintre fiul Penelopei și Antinou, cel mai de vază dintre pețitori, el însuși membru al *Sfatului*, mi se pare lămuritoare pentru înțelegera duplicității Penelopei și, ipso facto, a ambiguității mitului pe care îl poartă. Telemah, prea tînăr pentru a putea răpune singur pe pețitorii mamei sale, cere sprijinul Sfatului, introducînd discret și o amenințare: se vor supăra, altfel, zeii și lumea va cîrti împotriva locuitorilor din Itaca. Dacă pețitorii vor cu dinadins pe Penelopa — mai zice cu oarecare cinism fiul — să se adreseze atunci lui Icarios (tatăl), căci acesta „tocmindu-se pentru daruri, ar putea să-și mărite fata cu cine i-o plăcea"... Supărarea lui cea mare vine, repet, de la avere: „Ei (pețitorii) tabără la mine, îmi taie boii, oile și caprele groase, chefuiesc pe degeaba și-mi beau vinul și-mi toacă avutul, că nu-i nimeni ca Ulise ca să-mi scape casa de urgie (...). Dacă-l învinuiți cumva pe Ulise că v-a nedreptățit și din răzbunare îi lăsați în voie pe nemernicii ăștia, atunci ar fi mai nimerit să-mi irosiți voi înșivă avutul și turmele. Ne-am ispăși astfel păcatele și unii și alții; ne-am lămuri în fața lumii întregi și am da îndărăt ce nu-i al nostru. Așa, îmi umpleți sufletul cu o mîhnire fără leac"...

Antinou respinge argumentele lui Teleman și învinuiește de duplicitate pe Penelopa, care, zice pețitorul, încurajează pe fiecare pretendent în parte și-i duce pe toți cu vorba. De ce, oare? Iată explicația dată de Antinou: „Telemah, vorbitor trufaș... fire nedomolită, ce ne tot necinstești? Ții să ne faci de ocară. Nu-s doar pețitorii vinovați față de tine, ci vicleana de maică-ta, că s-au împlinit trei ani și chiar patru de cînd ne înșală, *ne trezește în fiecare*

*nădejdea, ne face fiecăruia făgăduieli, ne ține cu vorbe* (s.n.), deși nutrește în suflet alte gînduri. A născocit, în sfîrșit, o nouă șiretenie. S-a pus să țească o pînză mare, și ne-a spus: «Tinerii mei pețitori, deoarece Ulise a răposat, așteptați, înainte de a porni nunta, să isprăvesc pînza asta. Să nu i se destrame urzitura, că e giulgiul bătrînului Laerte și, cînd nemiloasa moarte l-o așterne în lungul somn, n-aș voi ca femeile din popor să spună că am îngropat fără giulgiu pe un crai ce a agonisit atîta avere». Așa ne-a spus, și ne-a făcut s-o credem. De atunci ziua țesea la pînză, iar noaptea, la lumina torței, destrăma tot ce făcea. Trei ani a izbutit să se ascundă de noi. Am crezut-o, iar cînd a venit anul al patrulea, o femeie de-a ei de taină ne-a dat pe față șiretenia, și noi am prins-o cum își destrăma pînza și-am silit-o să o isprăvească. Iată ce avem să-ți răspundem. Să o știe și să o afle și norodul: dă-i drumul mamei tale și îndeamn-o să se mărite cu cine i l-o alege taică-său și i-o plăcea și ei, că ne tot poartă cu vorba și se bizuie pe podoabele ce i le-a dat Atena. Că nici n-am auzit să fi fost una ca dînsa printre femeile iubite de odinioară, nici Tiro, nici Alemena, nici Micena, cu părul frumos. Nici una n-a fost atît de iscusită la minte. Dară de data asta n-a brodit-o, că, dacă și-o bate multă vreme joc de noi, și noi o să-ți irosim turmele și avutul cît timp s-o încăpățîna în hotărîrea pe care i-au sădit-o zeii în minte. Ea are să-și cîștige poate slavă, dar și tu ai să pierzi o bună parte din avere. De aceea, află că nu plecăm de aici pîn' nu se va mărita cu unul dintre noi, pe care l-a alege".

Sînt cîteva idei ce trebuie reținute din discursul lui Antinou: 1) vicleana Penelopa *face fiecărui pețitor făgăduieli, trezește în fiecare nădejdea* și-i *ține cu vorba*, nutrind, în acest timp, alte gînduri; 2) a inventat o nouă șiretenie: pînza pe care o țese ziua și-o destramă noaptea, pentru a prelungi, astfel, termenul de așteptare și a potoli nerăbdarea pețitorilor; și 3) prin această strategie ea își va cîștiga, poate, slava, dar vor pieri și turmele și avutul lui Telemah. La argumentul din urmă, Telemah este foarte sensibil și, în toate intervențiile lui, se arată preocupat înainte de orice de soarta averii. Zeița Atena, care i-a prins slăbiciunea, îl atîță în acest sens: „Nu-i bine, Telemah, să rătăcești prea mult departe de casa ta, nu-ți lăsa averea pe mîna nemernicilor de acolo, dacă nu vrei să-ți toace totul și să-ți împartă moșiile între ei, și drumul să-ți fie în zadar. De aceea, roagă-l iute pe viteazul Menelau să te lase să pleci, ca să-ți mai găsești încă acasă pe maică-ta, că tatăsău și frații ei o tot îndeamnă să se mărite cu Eurimah, cel mai



darnic dintre pețitori, care făgăduise darurile cele mai bogate. Mi-e teamă ca ea să nu-ți ia ceva de acasă fără știrea ta, din avutul tău, că așa-i femeia, ea vrea să ducă totdeauna cît mai mult în casa bărbatului ce o ia și nici nu se mai gîndește la soțul cel dintîi și la copiii făcuți cu el, ba nici nu mai întreabă de ei..."

Telemah înțelege repede și acceptă această neîncredere în statornicia femeii, care e generală în poemele homerice. Chiar Agamemnon, care laudă buna-credință a Penelopei, sfătuiește pe Ulise să fie prevăzător cu femeile și să nu le încredințeze toate gîndurile, căci, zice el, pățit: „bagă de seamă să nu fii prea bun cu femeia [...], du-te în țara ta iubită, nu pe față, ci pe ascuns, că nu trebuie să te încrezi în femei"... Cînd porcarul Eumen, rămas credincios lui Ulise și fiului său, îl sfătuiește pe Telemah să invite în casă pe cerșetorul străin (care nu-i altul decît Ulise deghizat, ajuns, în fine, în Itaca), Telemah spune despre cumintea Penelopa aceste propoziții amare: „iar mama stă la cumpănă, să rămînă lîngă mine și să aibă grija casei, ori să se mărite cu acela dintre ahei care i-ar aduce cele mai multe daruri..."

Dacă ar fi să atingem substanța mitului, am zice — văzînd aceste cuvinte și altele — că detractorul cel mai mare al Penelopei nu e Antinou, șeful pețitorilor, nici bogatul Eurimah, ci Telemah, fiul, care se arată de două ori neliniștit: în primul rînd că pețitorii îi risipesc avutul și turmele și, în al doilea rînd, că mama, măritîndu-se, poate să-i ia ceva din ceea ce îi aparține. Faptul se poate deduce din mărturisirile Penelopei către cerșetorul străin (Ulise): „Cît băiatul era nevîrstnic și nu se putea duce de capul lui, nici n-aveam cum să mă gîndesc la măritiș ori să mă duc de la curtea bărbatului meu, dar azi, cînd a crescut și e în plină tinerețe, mereu îmi dă zor să plec, că nu mai poate vedea cum pețitorii îi toacă averea".

Pînă acum au vorbit alții despre cumintea Penelopa, acum (spre sfîrșitul epopeii) începe să vorbească Penelopa despre ea și despre ceea ce i se întîmplă. Martorii o prezintă în mai multe chipuri. Agamemnon, buna Anticleea (mama lui Ulise), cîteva roabe credincioase, Eumen (porcarul)... văd în Penelopa femeia ce se mistuie de dorul bărbatului plecat de acasă de douăzeci de ani și menită să devină, prin credința și înțelepciunea ei, o femeie slăvită, cu alte cuvinte: un simbol al fidelității și, al inteligenței feminine. Antinou vede în ea o femeie abilă, duplicitară, hotărîtă în ascuns să nu rămînă în schimnicie. El

atacă mitul pe cale să se nască și trebuie să recunoaștem că pețitorul nu e lipsit de o anumită justificare. De ce, oare, Penelopa își încurajează pretendenții și dă fiecăruia, în parte, speranța că el va fi cel ales? Și dacă este adevărat ceea ce spune Antinou, Penelopa are cu pețitorii săi și alte convorbiri decît cele menționate de poem. În *Odiseea*, ea coboară rar din iatac și, de față cu toți, pronunță cîteva propoziții evazive. Din discursul iritat al lui Antinou în fața *Sfatului* reiese că abila regină avea întîlniri și discuții de taină cu tinerii săi pețitori. Toate acestea vor să sugereze că răbdătoarea Penelopa și-a pierdut răbdarea și nădejdea. Ea nu crede că Ulise se mai întoarce și nu este decisă pentru aspra iarnă a văduviei. Mai vine și Telemah, care o zorește să-și ia zestrea primită de la Icarios și să-i lase moștenirea de la Ulise în pace. Fiul o prezintă și el *îndoielnică:* bună, virtuoasă, slăvită, desigur, dar nesigură în lupta pentru apărarea turmelor și a celorlalte bogății lăsate de Ulise.

Nici Ulise nu face mare caz în rătăcirile lui de năpăstuita Penelopa. Cînd cere ajutorul lui Alcinou, regele feacilor, el își motivează astfel graba de a se întoarce în Itaca: „să mă duceți în țara mea, ca să nu mor înainte de a-mi vedea roabele, moșiile și curțile". Interpreții poemelor homerice s-au mirat încă din antichitate că Ulise este mai dornic să-și vadă moșiile și roabele decît soția din moment ce n-o pomenește. Și tot ei au găsit justificarea: Ulise ține să treacă neînsurat pentru ca bogatul rege Alcinou să-i dea pe Nausicaa de nevastă. Propunere pe care, de altfel, Alcinou i-o face („străine [...], cum tu ești la fel cu mine, facă puternicul Zeus, Atena și Apolon că să rămîi aici cu noi, ca soț al copilei mele"...), iar șiretul Ulise nici n-o primește, nici n-o respinge. Cînd, în cîntul al IX-lea, Ulise își dă pe față adevărata identitate și începe să-și povestească rătăcirile pe mare, el amintește de părintele Laerte și de frumoasa Itaca, dar nu suflă, iarăși, nici un cuvînt despre existența Penelopei. Ea nu participă la narațiune și nu face parte, deocamdată, dintre eroi. Numele Penelopei este citat prima oară, în povestirea lui Ulise, de Anticleea, atunci cînd eroul urmărit de mînia zeilor se duce să audă profețiile tebanului Tirezias în marea cimerienilor. Umbra îndurerată a mamei îi dă vești din Itaca și nu uită să-i amintească de Penelopa care a îngrijit bine moșiile și „rabdă și-și mistuie nopțile în lacrimi și suspine". Și tot acolo Agamemnon laudă pe fiica lui Icaros, „prea cuminte și prea înțeleaptă". Ulise primește cu emoție („înduioșat") vestile bune și laudele despre Penelopa, dar nu le comentează



în nici un chip. Mai mult, urmează sfaturile lui Agamemnon și se întoarce pe furiș (și deghizat) în Itaca, avînd grijă să-și ascundă întîi într-o peșteră bunurile pe care le adusese cu sine (darurile primite de la Alcinou și Arete). Mitografii, analizînd aceste elemente ale poemului, vorbesc de *re-nașterea* sau *a doua naștere* a eroului, dînd faptelor o interpretare inițiatică (Baudouin, Dumézil, Eliade). Lectura este bună, însă chiar în această ordine a faptelor Penelopa ocupă un loc secund. Tăcerea (amnezia) lui Ulise în privința ei este curioasă.

Dar să lăsăm martorii și comentatorii și să vedem mai de aproape discursurile Penelopei. Din cele citite pînă acum reiese că buna nevastă a lui Ulise, însoțită de cei o sută patru pețitori, „nu îndrăznește nici să-i respingă, dar nici nu vrea să se mărite" (Telemah). Noaptea, singură în iatac, ea plînge pe Ulise pînă ce o liniștește Atena. E necăjită că tinerii de frunte din Dulihion și Zacint țin morțiș s-o ia cu sila de nevastă și-i toacă averea. Părinții o zoresc și ei, nici fiul nu mai are răbdare. Vicleșugurile ei nu mai pot amîna în nici un fel *nunta de jale*. Are vise premonitorii (douăzeci de gîște care se hrănesc în ogradă cu grîu și un vultur mare, coborît din munți, care le ucide) și cerșetorul cu vorba plină de tîlc (Ulise) le interpretează bine. Femeia, înșelată de mulți oaspeți, este mai sceptică, visele sînt greu de tălmăcit, zice ea, și nu se împlinesc totdeauna: „căci ele vin pe două porți: una de corn, alta de fildeș; acelea care vin pe poarta de fildeș sînt mincinoase, iar cele ce vin pe poartă de corn lustruit spun adevărul". Penelopa blestema războiul care i-a răpit bărbatul („blestematul Elion, n-ar mai fi fost pe lume") și, povățuită de Atena, zeița cu ochi albaștri, pune la încercare pe pețitori, iar după ce Ulise îi măcelărește pe toți rămîne uimită și tăcută. E încă neîncrezătoare în privința bărbatului în zdrențe, așa de viteaz și de puternic. Telemah o mai dojenește odată cu aceste vorbe aspre: „ — O, mamă crudă, o, mamă fără suflet, de ce te îndepărtezi așa de tata și nu vii lîngă el să-i vorbești? Nici o femeie n-ar sta așa împietrită, departe de bărbatul ei, care, după ce a pătimit atîta douăzeci de ani, a sosit la el în țară! Dar tu ai avut întotdeuna o inimă mai tare ca stînca."

O fișă de caracter destul de severă: *mamă fără suflet, femeie cu inimă mai tare ca o stîncă...* Cînd ultima probă este trecută de Ulise, femeia cedează și dă vina pe zei: ei au pus totul la cale, muritorii sînt o jucărie în mîinile lor: „ — Nu te supăra pe mine, tu, cel mai cuminte dintre oameni, că zeii au vrut să știm ce-i necazul și prea

ne-au pizmuit norocul de a rămîne unul lîngă altul, ca să ne bucurăm de tinerețe și să ajungem împreună în pragul bătrîneții. Nu te mînia și nu mă mustra că nu te-am primit cu dragoste de cum te-am văzut, că-mi tremura inima în mine ca să nu mă înșele cineva cu vorba venind aici, că mulți mai umblă cu viclenii și nici Elena nu se dădea în dragoste cu un străin de știa că vitejii fii ai Ahaiei aveau să o aducă îndărăt în țară, dar un zeu se vede că a împins-o la rușinea asta și nu i-a venit ei în gînd păcatul, de unde s-a tras nenorocirea ei și-a noastră. Acum tu mi-ai făcut limpede dovada, arătîndu-mi semnele patului pe care nimeni nu l-a văzut niciodată, afară de noi doi și de credincioasa Aetoris, pe care mi-a dat-o tata cînd am venit mireasă aici, ca să-mi păzească ușa iatacului. De aceea, oricît aș sta la îndoială, acum te cred."

Un punct de vedere pe care îl are și Elena întoarsă la casa lui Menelau: ea regretă *orbirea* la care o împinsese Afrodita — „cînd mă răznise departe de țară, departe de toți și de bărbatul meu atît de frumos și de cuminte...." Menelau acceptă cu bucurie justificarea și-o întărește cu alte exemple, vorbind de „îndemnul nu știu cărui zeu potrivnic". Ulise, care mai are de îndeplinit fapte anevoioase înainte de a-și cîștiga liniștea deplină în Itaca, se grăbește să primească povestirea Penelopei și să-și povestească el însuși trecutul. *Odiseea* se termină, din punctul de vedere al Penelopei, cu o noapte lungă de dragoste și o narațiune fermecătoare despre rătăcirile și faptele lui Ulise în timpul absenței sale din Itaca. Cercul pare a se închide pentru Penelopa. Așteptarea și credința ei sînt răsplătite. Dar nu de tot și nu definitiv, căci Ulise trebuie să potolească mînia zeilor și, cum i-a prevăzut Tirezias, trebuie să ajungă într-un loc în care oamenii nu cunosc marea și iau o vîslă drept o lopată... Așadar o nouă absență și o nouă așteptare din partea Penelopei.

Legendele ulterioare ciclului homeric o prezintă în mai multe feluri, căsătorită, de pildă, cu Telegonos, fiul lui Ulise și al vrăjitoarei Circe, după ce acesta și-a ucis tatăl. Alte tradiții o arată și mai rău. Penelopa ar fi cedat succesiv celor 104 (după unii 129) pețitori și, pus la curent cu aceste infidelități, Ulise o gonește de acasă. Din acest amor colectiv s-ar fi născut zeul Pan. Dezolat de soția lui, Ulise ar fi pornit în noi aventuri... În oglinda acestor legende bizare, mitul Penelopei se destramă. Scenariile sînt însă incoerente și absurde. Aproape toți eroii homerici trec prin astfel de metamorfoze care distrug armonia și frumusețea miturilor. Autorii moderni (D'Annunzio, Jean Giono) dau, iarăși, despre Penelopa versiuni demitizante. În *Nașterea Odiseii*, Giono o prezintă,



de pildă, geloasă și infidelă, alții văd în ea o femeie perfidă, roasă de ranchiune.

Cu toate aceste semne de iritare, Penelopa a intrat în gîndirea modernă ca un simbol al conjugalității și statorniciei, într-o lume, cum este vechea Heladă, plină de cruzime și nestatornicie. Ea semnifică mai multe lucruri: întoarcerea la o formă simplă și fundamentală de existență, sfîrșitul aventurii tragice, regăsirea ordinei naturale și, nu în ultimul rînd, o formă specială de împlinire erotică. Toate acestea (și încă altele) se leagă de mitul Penelopei, femeia care a știut să păstreze averea bărbatului și să ducă de nas pe trufașii pețitori. Dar mitul, cum am arătat deja, cuprinde multe puncte obscure. Penelopa este, cu adevărat, un personaj de centru în calea mai multor ambiții: între dorința de *slavă* a fiului ajuns în pragul bărbăției și grija lui formidabilă de a-și păstra averea; între amintirea soțului care lipsește de douăzeci de ani și dorința pețitorilor de a o lua de nevastă; între teama că Ulise nu se mai întoarce niciodată și iubirea pe care, totuși, i-o păstrează... Tradiția a înfățișat-o neclintită în credința ei, textul homeric o arată mai degrabă *în cumpănă*, ajunsă la capătul răbdării, decisă în cele din urmă să iasă din starea de așteptare.

Există, în fapt, în *Odiseea* mai multe imagini ale Penelopei, în funcție de martorul care o prezintă. Este, întîi, Penelopa pețitorilor: duplicitară, șireată, frumoasă, desigur, înaltă la trup și albă la chip (Aristot zice că o femeie mică nu e niciodată frumoasă!), în stare să tulbure la vîrsta ei (să nu uităm că fiul, Telemah, are deja 20 de ani) pe tinerii din mai multe insule grecești; Antinou, care-i aduce în sfatul înțelepților acuzațiile cele mai severe, nu uită să omagieze frumusețea și inteligența ei: „nici una n-a fost atît de iscusită la minte...": Eurimah, al doilea în clanul pețitorilor, amintește și el că Penelopa întrece pe toate femeile „la stat, la frumusețe și la minte"; în fine, Atena, care-i poartă de grijă și vrea ca pețitorii ei să-și iasă din minți, o face pe Penelopa să pară „mai înaltă, mai mîndră și mai albă ca fildeșul". Pe această Penelopa o pețesc și-o bănuiesc de perfidie cei o sută patru sau o sută douăzeci și nouă tineri ahei; aceasta e Penelopa lor: o femeie iute la minte care nici nu-i alungă, nici nu se decide să se mărite; îi momește pe toți și dă fiecăruia speranța pentru că, în fapt, ea și-a pierdut, odată cu răbdarea, și credința. Întreține în chip deliberat confuzia și competiția din ograda ei. Amînă cît poate lucrurile în speranța că apare Ulise, dar și cu gîndul ascuns că, dacă se întîmplă ca bărbatul ei

să nu se întoarcă, ea să aibă de unde își alege altul. O femeie năpăstuită de destin și destul de isteață, totuși, pentru a face față destinului și a-l atrage de partea ei. Văzînd-o pe această Penelopă care se mistuie în așteptare și pune la cale fel de fel de vicleșuguri pentru a scăpa de insistențele pețitorilor, îți vine să te întrebi: vrea, cu adevărat, Penelopa să scape de pețitori sau, țesînd și desfăcînd teribila pînză, vrea în realitate să-i țină pe lîngă casă și să stimuleze pasiunea lor? Și ce s-ar întîmpla dacă femeia cuminte și isteață ar pune piciorul în prag și i-ar alunga pe insistenții, trufașii, neobrăzații pețitori?! Dar Penelopa, ne spune Telemah, fiul, nu se hotărăște nici să-i alunge, nici să se mărite. Încă o dată, de ce? Deoarece Penelopa nu întrevede decît două soluții de ieșire din starea ei de așteptare: să se întoarcă Ulise sau să se mărite cu unul dintre pețitori. A treia soluție, la îndemîna, totuși, unei femei fixate într-o mare iubire, nu intră nici un moment în calculele Penelopei: ea nu acceptă însingurarea, renunțarea la viața erotică, resemnarea în eșec. Suspiciunile lui Antinou față de această Penelopă sînt îndreptățite și judecata lui nu e lipsită de temei. Privit din acest unghi, mitul se clatină și imaginea reginei din Itaca se întunecă. Ea este mai degrabă o femeie *cu minte* decît o soție *cuminte*.

Dar mai este o Penelopă, tot atît de nesigură, excesiv de calculată, intrată într-o concurență aprigă de ordin material. Este imaginea pe care o transmite vătăcărețul și pragmaticul Telemah. Am dat mai înainte exemplele trebuitoare pentru a ilustra strania relație dintre mamă și fiu. O relație strict materială, fără afecțiune (cel puțin din partea fiului), o ciocnire dură de interese, o competiție (Penelopa este prin excelență femeia competițiilor) între *averi*. Fiul și-a pierdut și mai repede răbdarea și o zorește să pună capăt strategiei sale (o *strategie a tergiversării, a amînării*, pînă ce soarta se împlinește) și să ia o decizie care să pună la adăpost averea lăsată de Ulise. Penelopa nu-i pentru el decît o mamă care l-a introdus într-o situație primejdioasă. Sentimentul cnoarei, care dusese pe greci sub zidurile Troiei, nu neliniștește prea mult pe grijuliul Telemah. E un personaj mediocru, beneficiarul eroismului și al tragediilor trăite de părinți (de generația eroică). Nu reiese prea limpede din *Odiseea* în ce chip vrea să-și cîștige Telemah *slava*. Oricum, nu în felul lui Achile (calea armelor), nici în acela folosit de Ulise (prin îndrăzneală și iscusință). Din direcția acestui mărunt practicism, Penelopa apare, redusă la condiția unei femei bine înstărite, obiect de dispută într-o problemă de moștenire. Aproape toate atributele mitului îi sînt refuzate.



Mai este, în fine, o Penelopă, cea mai enigmatică dintre toate, care iese dintr-o *jăluire* perpetuă și o *amnezie* încăpățînată. Este Penelopa care trece timp de douăzeci de ani printr-un deșert al abstinenței, instalată într-o împovărătoare, angoasantă așteptare. E femeia părăsită la începutul tinereții de un bărbat eroic și ajunsă la mijlocul vieții într-o situație imposibilă: eroul nu se mai întoarce, iar fiul (laolaltă cu părinții, frații) o presează să-și aleagă un nou bărbat. Ulise, soțul, păstrează în privința acestei Penelope o tăcere curioasă. El povestește o mie de întîmplări și evocă o lume întreagă de eroi, dar nu suflă un cuvînt despre fidela lui nevastă. Parcă i-a ieșit, pur și simplu, din minte, în timp ce stă *cu de-a sila* șapte ani cu nimfa Calipso și, mai înainte, cu vrăjitoarea Circe... Dacă este un element de tragedie în destinul Penelopei de aici vine: din amnezia unui soț rătăcitor și din jalea unei femei înverșunate într-o iluzie. Aceasta este Penelopa mitului. Numai în această întrupare ea are grandoare și semnifică, în ordinea existenței, ceva profund și durabil. Pe acesta a preluat-o cultura ulterioară și a făcut din ea simbolul pe care îl știm. În rest, numai ambiguități: o femeie *amărîtă*, echivocă, fără măreție, abuzînd de *strategia cumpenei* (ori, ori), intrată pînă în gît într-o hărțuială cu miză strict economică. Noroc că sosește în ultima clipă Ulise, căci nu se știe ce s-ar fi întîmplat cu frumoasa și cumintea Penelopa. Textul homeric o prezintă, în orice caz, pe punctul de a-și pierde cumpătul și mitul.

## FEMIOS. MITUL CÎNTĂREȚULUI

Printre personajele mărunte, sedentare (căci sînt două feluri de eroi în epopeea homerică: (1) migratori, războinici, meniți să intre în legendă, așteptați cu ardoare să se întoarcă la casele lor, oameni, pe scurt, cu destin; și (2) sedentari, fără destin, figuri cel mai adesea pe plan secund, trăind în marginea marilor mituri) există în *Odiseea* și doi cîntăreți: Demodoc și Femios. Ei semnifică relația dintre artă și putere în lumea greacă și, implicit, condiția eternă a creatorului. Demodoc trăiește la curtea regelui Alcinou, în insula feacilor, și, pentru că Muza îl iubise mai mult decît pe toți cîntăreții, îi luase lumina ochilor. Îi dase în schimb vraja cîntecului. Are, așadar, și *darul* și *amarul*, semnele distinctive ale talentului. Alcinou îl prețuiește, îl invită la ospețe și-l așează în mijlocul mesenilor. Demodoc cîntă acompaniat de lăuta-i fermecată cearta dintre Ulise și Ahile (episod necunoscut) și, ascultînd, Ulise își ascunde fața sub mantaua de purpură. Nu și-a dezvăluit încă adevărata identitate și cîntecul, făcîndu-l să plîngă, îl trădează. Demodoc cîntă, apoi, dragostea dintre Ares și Afrodita (o comică poveste de moravuri zeiești) și, la alt ospăț dat de Alcinou în cinstea străinului sosit pe insulă, cîntărețul orb narează cîteva episoade din lupta aheilor cu troienii. De data aceasta, Ulise însuși sugerează tema cîntecului. El laudă mai întîi talentul lui Demodoc și este de părere că, în genere, cîntăreții trebuie cinstiți cum se cuvine, căci „Muza, care i-a iubit, i-a învățat să cînte". „Demodoc — mai zice el — te cinstesc mai mult decît pe oricine din lume, ori că Muza te-a învățat, ori Apolon, că prea cînți bine tot ce au pătimit, tot ce au făptuit și au ostenit aheii, ca și cum ai fost tu însuți



de față, ori că le-ai auzit de la unul dintre ei. Dar cîntă-ne acum mai departe ce-a fost cu calul de lemn, făcut de Epeu cu ajutorul Atenei, darul înșelător pe care Ulise l-a împins pînă în cetate plin de soldați ce aveau să dărîme Troia. Iar dacă mi le povestești cum s-au întîmplat, am să spun în fața tuturor că în adevăr zeiesc ți-i drumul".

Nu-i greu de văzut că Demodoc anunță, prin cîntecul său, apariția eroului. În cazul de față, *cîntecul* prefațează *narațiunea* (povestea peripețiilor lui Ulise de la căderea Troiei pînă la sosirea în insula feacilor relatată de el însuși). Mai este o sugestie ce nu scapă la lectură: legenda are picioare mai iuți decît eroul. Ulise nu ajunsese încă în insula lui Alcinou, și Demodoc știe deja să-i cînte înțelepciunea și vitejia.

Amănuntul că Demodoc este orb este de două ori semnificativ. Mai întîi în plan simbolic. Textul homeric ne spune că, iubindu-l, Muza i-a luat cîntărețului lumina ochilor și i-a dat în loc farmecul cîntecului. Cu alte cuvinte, poetul nu cîntă ceea ce vede, cîntă ceea ce își închipuie că vede, nu aparențele, ci esențele. El a orbit ca să vadă mai bine cu ochii imaginației. Harul și blestemul poetului: lumea din afară se închide pentru el pentru a se deschide, nelimitată, lumea dinăuntrul lui. Și, apoi, Demodoc cîntă atît de bine despre faptele petrecute la Troia *ca și cînd ar fi fost el însuși de față*. Poemul concurează istoria. Dîndu-i pregnanță, o introduce într-o ordine superioară de semnificații. Este atît de elocventă istoria trecută în cîntec încît, ascultînd-o, Ulise „se puse pe plîns".

Orbirea cîntărețului Demodoc trimite și la biografia legendară a lui Homer, căreia i se atribuie paternitatea *Iliadei* și *Odiseii*. Tradiția spune că Homer era orb. Este singurul fapt pe care îl știm despre el. Nici despre Demodoc nu aflăm altceva: este orb și își știe bine meșteșugul, fiind inspirat de Muză. Putem trage de aici concluzia că lumea greacă imaginează creatorul sub această întruchipare tragică: cîntecul implică o suferință existențială. Să nu pierdem din vedere că simbolul cîntărețului orb apare și în *Iliada*. În *Cîntul al II-lea*, unde se face prezentarea luptătorilor, este amintită localitatea Elos, pe unde a trecut tracul Tamiris. Acolo, spune poemul homeric, l-au întîlnit Muzele și i-au luat darul cîntării și în plus, l-au orbit de mînie că au fost întrecute:

„Se-ncumetase Tamiris să bată în cîntec pe Muze,
Ficele împlătoșatului Zeus. De-aceea și-n cale
Zînele atunci l-au orbit de necaz și luatu-i-au darul
Dumnezeiesc și făcut-au cu totul să uite de liră".

Orbirea este, deci, semnul talentului care depășește limitele admise. Zeii nu suportă genialitatea. Și mai este ceva: Demodoc ar putea fi luat ca o prefigurare a autorului în textul pe care tocmai îl compune. Un personaj oarecare, un rol mărunt într-o epopee grandioasă la care participă și zeii. El nu se cîntă pe sine, cîntă ceea ce alții au pătimit și înfăptuit. Ar mai dăinui însă ele dacă n-ar exista cîntărețul bătrîn și orb?

*

Mai complex și mai tragic este cazul lui Femios. El apare chiar în primul cînt al *Odiseii*, în mijlocul peților. Nu concurează la mîna Penelopei, rolul lui este să-i facă pe alții să se simtă bine. Este chemat la ospățul pretendenților sastisiți de atîta așteptare și silit să le cînte, iar el le cîntă ca și Demodoc „jalnica întoarcere a grecilor de la țărmurile Troiei". Ascultîndu-l, Penelopa izbucnește în plîns și roagă pe cîntăreț să-și schimbe repertoriul, căci — justifică ea — „o jale fără margini mă obidește, atît îmi pare de rău după omul pe care nu-l pot uita și căruia i s-a dus vestea în Elada și pînă în Argos". Intervine numaidecît Telemah care restabilește ierarhia autorităților în casa lui Ulise și ia apărarea poeților: „— Maică, de ce-l ții de rău pe cîntărețul drag care ne farmecă în voie? Nu-s vinovați poeții, ci Zeus care hotărăște cum vrea de soarta bieților oameni; de aceea nu-i poți bănui lui Femios cînd ne cîntă nenorocirile danailor, că așa-i făcut, să ne placă tot ce e nou. Silește-ți sufletul să-l asculte cu smerenie, că doară nu numai Ulise nu s-a mai întors din cîmpiile Troiei. Ciți alții n-au pierit! Întoarce-te în iatacul tău și vezi-ți de treburi, de fus și de stative. Poruncește femeilor să-și isprăvească lucrul. Lasă pe seama bărbaților vorbele și mai ales pe seama mea, stăpînul casei."

Așadar: *nu-s vinovați poeții* de nenorocirile danailor, ci zeii; iar Penelopa, ca femeie, să facă bine să se întoarcă la fus și la stative și să lase *vorbele* în seama bărbaților. Lui Telemah i s-a părut că Penelopa a intervenit inoportun în ordinea firească a lucrurilor și i-a subminat autoritatea lui de stăpîn legitim și unic în casa tatălui. Femios reapare în cîntul al XVII-lea, în același rol (neesențial) de profesionist al lăutei: cîntă în timp ce peții se îndoapă cu buturi de vite și beau vin îndoit cu apă. În fine, condiția lui tragică se vede mai bine în teribilul cînt al XXII-lea, acolo unde Ulise, lepădînd zdrențele, pune mîna pe arc și pe suliță și măcelărește pe peții obraznici. Singurul care scapă este cîntărețul Femios, dar nu oricum, de la sine. El se roagă mai întîi de mîniosul Ulise să fie iertat, justificîndu-se în acest chip: „ —Te rog, fiu al lui Laerte, ai milă de mine, de-mi cruță viața, că ai să te căiești apoi dacă ucide un cîntăreț ce cîntă pe zei și pe oameni! Eu singur mi-am învățat meșteșugul, dar un zeu de sus îmi inspiră cîntecele și e în puterea mea să te cînt și pe tine ca pe un zeu; de aceea, nu mă omorî. Să-ți spună însuși Telemah că niciodată n-am venit de voie aici ca să le cînt peților la masă, ci, fiind mulți și tari, ei m-au silit."

Este, în fapt, un discurs al dorinței artistului de a supraviețui. El nu-i vinovat, dar trebuie mereu să-și dovedească nevinovăția și, pentru acest lucru, are mereu nevoie de un protector cu autoritate, în cazul de față de Telemah, care intervine în două rînduri în favoarea lui: întîi față de Penelopa (să fie lăsat să cînte), și, a doua oară, față de Ulise, care nu vrea să cruțe pe nimeni: „Cruță-l, taică, și nu-l lovi, că nu-i vinovat"... O propoziție care nu face decît să prelungească pe cea de la începutul poemului: „Nu-s vinovați poeții...".

Dar de ce ar fi vinovați poeții și de ce trebuie să se dezvinovățească Femios care nu face altceva decît să cînte, cum precizează chiar el, pe zei și pe oameni?! Textul homeric nu arată natura exactă a acestei culpabilități, dar un fapt este sugerat aici: Femios este mereu sub stare de acuzație și el trebuie să-și cîștige, înainte de orice, viața care atîrnă de voința unui tiran mînios. Reușește în cazul de față printr-un discurs abil, o promisiune de fidelitate („e în puterea mea să te cînt și pe tine ca pe un zeu") și o mărturie favorabilă (Telemah). Fără acesta din urmă, Femios ar fi pățit, probabil, ceea ce a pățit alt oaspete din casa lui Ulise, ghicitorul Leiod. Justificîndu-se în fața lui Ulise, ghicitorul invocă rațiunea morală: „ —Te rog, fiu al lui Laerte, ai milă și cruță-mi viața! Mă pot jura că niciodată în casa ta n-am atins cu vreo vorbă pe vreuna dintre slugile tale, ci, dimpotrivă, m-am silit să-i opresc și pe ceilalți de la asta și, cum n-am putut să-i abat de la rău, și-au plătit pe drept păcatul. Dar eu, ghicitorul lor din jertfe și nicidecum părtaș, o să mor și eu cu ei? Atuncea, înseamnă că fapta bună n-are răsplată!" Ulise n-o ia în seamă și ucide pe ghicitorul ce-și pusese meșteșugul în slujba peților. Tot astfel ar fi sfîrșit, repet, și Femios dacă apărarea lui n-ar fi fost mai convingătoare. El n-a

venit de bună voie să le cînte peţitorilor la masă, ci constrîns de ei („fiind mulţi şi tari, ei m-au silit"). Vina lui, dacă există, este aceea de a nu se fi opus agresiunii, de a fi cedat în faţa puterii celor *mulţi şi tari*, de a fi cîntat în faţa duşmanului. Nimeni nu se interesează, la această judecată sumară, de *natura cîntecului* lui Femios (el cîntase, se ştie, „jalnica întoarcere a grecilor...", o temă mare, eroică), precumpăneşte doar faptul că Femios acceptase să cînte în faţa peţitorilor. Faptul estetic este ignorat, rămîne în discuţie doar atitudinea etică a artistului.

Putem interpreta în mai mule feluri mitul lui Femios. La prima vedere, discursul cîntăreţului în faţa lui Ulise este un discurs al umilinţei şi al compromisului: a cîntat peţitorilor, o să cînte şi lui Ulise şi, chiar, o să-l cînte *ca pe un zeu*. A fost, adevărat, silit să vină la masa peţitorilor, dar este, oare, bine că Femios nu s-a împotrivit în nici un fel acestui intolerabil act de constrîngere a conştiinţei? N-ar fi fost mai demn să refuze cu orice preţ, chiar şi cu preţul vieţii lui? Cedînd, el a devenit vulnerabil. A cedat o dată, o să cedeze şi a doua oară... Viaţa lui este mereu în primejdie şi el o să lupte mereu să o salveze prin noi promisiuni şi noi compromisuri. Prin lipsa lui de demnitate în faţa puterii represive, Femios a intrat într-o situaţie tragică lipsită de măreţie. Alţi eroi înfruntă chiar ceea ce nu poate fi niciodată înfruntat, destinul, cîntăreţul Femios nu are nici măcar voinţa să se opună puterii lumeşti, limitate şi trecătoare... Ce tristeţe! Condiţia lui Femios este, aşadar, o condiţie *tragică fără tragic*. În acest joc al circumstanţelor, el riscă să fie un om fără destin: se supune peţitorilor, promite să se supună şi lui Ulise, şi aşa mai departe, îmbrăţişînd totdeauna genunchii puterii...

Femios îşi cunoaşte bine meşteşugul şi este inspirat de zei, dar ce contează toate acestea dacă el trebuie să-şi plece capul şi să se dezvinovăţească la infinit, cerşind mila unuia şi altuia? Talentul fără conştiinţă morală este un talent fără anvergură. Arta care îşi refuză demnitatea şi libertatea de a fi ea însăşi riscă să fie supusă (şi, la nevoie, răpusă) de oricine ştie să mînuie bine un arc puternic şi o suliţă bine ascuţită... Nu trebuie compătimit, dar, Femios, nu trebuie lăudat pentru abilitatea lui. Măruntul mit pe care îl poartă se ridică pe un detestabil compromis moral. Ce semnificaţie poate avea supravieţuirea artistului cînd ea este condiţionată de un şir nesfîrşit de laşităţi? Femios este, mai degrabă, un exemplu rău, un



personaj negativ, un simbol a ceea ce nu trebuie să facă şi să devină creatorul: un histrion la cheremul puterii oarbe...

Judecînd astfel, nedreptăţim, totuşi, pe Femios şi-i minimalizăm mitul care, în esenţă, reprezintă mitul condiţiei artistului în lume. Demodoc ilustrează, am impresia, condiţia originară (ideală) a creatorului. Ca să cuprindă esenţele, artistul trebuie să ignore aparenţele. El nu descrie lucrurile (căci nu le şi *vede*), ci semnificaţia lor... Femios exprimă condiţia socială şi morală a creatorului. El nu luptă pentru recunoaşterea talentului, ci pentru supravieţuirea sa într-o lume a violenţei şi a patimilor neînfrînate, fanatizate, partizane. Libertatea lui este totdeauna provizorie, arta lui este, tot astfel, condiţionată de o istorie pururi în criză. În fapt, condiţia creatorului începe cu şansa lui de a supravieţui. După ce că este silit de peţitori să cînte la masa lor, mai trebuie să se dezvinovăţească în faţa lui Ulise. Se umileşte, e adevărat, dar nu are încotro: altfel e ucis şi, odată cu el, cîntecul amuţeşte. Este el de vină că este suspectat mereu de vinovăţie? Este o cădere morală faptul că, în împrejurări grele, el alege viaţa în locul morţii? Că se apără cu vorba lui meşteşugită în faţa arcului care zbîrnîie? Şi de ce să-i scoatem ochii lui Femios dacă el este, întîi, victima represiunii peţitorilor şi este pe cale să devină, a doua oară, victima violenţei oarbe a lui Ulise? Nu cîntăreţul este lipsit de demnitate, ci toţi aceşti smintiţi care se bat pentru interese străine de el şi de cîntecul lui. Femios este veşnicul tolerat, nevinovatul care trebuie să-şi apere viaţa, omul inspirat care asigură eternitatea faptelor trecătoare. Şi, în loc să fie preţuit, este veşnic suspectat, constrîns, ameninţat cu moartea dintr-o parte şi din alta. Ca să se împlinească şi să supravieţuiască arta (cîntecul), trebuie să-şi cîştige cu orice preţ viaţa. Este eroic nu numai să accepţi moartea, este uneori eroic şi să trăieşti în condiţiunile unei suspiciuni teribile.

Femios este, am putea zice, un erou existenţialist care nu acceptă soluţia existenţialismului. Nu se revoltă împotriva condiţiei lui absurde, încearcă doar s-o depăşească pentru a-şi salva viaţa şi, deci, cîntecul. Solicită mila pentru a scăpa de un asasinat. Se umileşte o clipă pentru a înmuia o cruzime care, altfel, l-ar răpune. Şi, la drept vorbind, discursul lui Femios cuprinde şi un accent al orgoliului, care este acela al talentului. Să citim încă o dată propoziţia următoare: „eu singur mi-am învăţat meşteşugul, dar un zeu de sus îmi inspiră cîntecele şi este în puterea mea să te cînt şi pe tine ca pe un zeu — de aceea nu mă omori"... Sînt mai multe

înțelesuri aici. Întîi că arta este un produs al inspirației și al meșteșugului. Inspirația vine din afară, meșteșugul se învață. În al doilea rînd, creatorul are putere să prezinte lucrurile lumești sub înfățișarea lor ideală. Ulise nu-i un zeu, dar Femios are puterea să-l cînte ca pe un zeu. Cine este, în fond, mai puternic în fața eternității? Eroul care măcelărește o sută patru (sau o sută douăzeci și nouă) pețitori beți și obraznici, sau cîntărețul care transformă aceste fapte mărunte în simbolurile unei lumi tragice? Fără Femios, Ulise ar fi murit ca un asasin oarecare și n-am mai fi vorbit azi de el.

## CRUZIMILE LUI AHILE

Nietzsche spune că opțiunea pentru *vechiul* sau *noul testament* reprezintă o piatră de încercare pentru grandoarea sau mediocritatea sufletelor. Cel dintîi („cartea justiției divine") are un mare stil și reprezintă o pedagogie a forței și superiorității omului. Cel de al doilea („cartea grației") e triumful stilului rococo și are valoarea unui manual de morală pentru sclavi. A pune la un loc cele două testamente într-o singură carte *(Biblia)* este, zice filozoful, *o impudoare, cel mai mare păcat contra Spiritului de care se face vinovată Europa spiritului.*

Las deoparte argumentele filozofului și mă gîndesc că spiritele ar putea fi împărțite și după felul în care primesc cele două epopei pe care ni le-a transmis Grecia antică. Ce preferi: *Iliada* sau *Odiseea?* Iată o interogație care poate deschide o cale spre înțelegerea spiritului. A fost discutată, probabil, această alternativă și iraționalitatea sau, dimpotrivă, justificarea ei. N-am timp să verific. Vreau doar să-mi explic o modificare curioasă a preferințelor mele pe măsură ce am citit și recitit, timp de cîteva decenii, aceste poeme. Am citit, întîi, *Odiseea* și mi-a plăcut enorm. Am căutat numaidecît *Iliada*, și am înțeles parcă mai bine lărgimea lumii grecești, dar și nemaipomenita ei violență. Mînia lui Ahile mi s-a părut ușor comică. Cruzimea lui fără măsură m-a pus pe gînduri.

Aș fi dorit ca eroul cel mai viteaz al aheilor să nu se laude atît de mult cu asasinatele și jafurile lui. Simpatia mea mergea (și merge și azi) spre troieni. Hector este un erou mai uman și, în confruntarea lui cu Ahile, am fost de partea troianului. Și, apoi, grecii sînt prea mult protejați de zei. Palas Atena, cel puțin, n-are

astîmpăr, umblă de colo pînă colo, schimbă cursul bătăliei, deviază traiectoria săgeții ucigașe sau, dimpotrivă, conduce săgeata direct spre țintă. Este iritant acest amestec din afară într-o confruntare ce ar fi trebuit să fie dreaptă. Mai tîrziu, cînd am revenit la *Iliada*, am descoperit marea ei temă (este o carte a destinului) și m-a uimit, pur și simplu, cîtă înțelepciune și frumusețe morală se află în aceste discursuri pompoase ce se țin lanț (grecii mai mult se firitisesc sau se ceartă; luptele sînt mai rare decît dialogurile)...

Prin viziunea ei crudă, *Iliada* poate fi comparată cu *Vechiul testament*. O carte a măreției și a violenței. E suficient să urmărim pe Ahile, cel dintîi dintre ahei, pentru a vedea că eroismul grec se bazează pe o morală a cruzimii. Lumea greacă, spune Nietzsche, nu cunoaște sentimentul păcatului pe care îl are din plin lumea ebraică. Nu cunoaște — am putea adăuga — nici sentimentul milei și al grației pe care l-a adus creștinismului. Ahile este mîndru de jafurile și sacrificiile umane pe care le-a provocat și, în mînia lui, se poartă ca un sălbatic. „Fost-am la Teba, cetatea de piatră-a-mpăratului vultur/ am pustiit-o și-adus-am în tabără prăzile tale“[1] — spune el mîndru mamei sale, Tetis. Cînd, după o aprigă și lungă supărare, Ahile reintră în luptă (Cîntul XX), el doboară întîi cu lancea pe Ifition, feciorul lui Otrinde și, fălindu-se, îi ține acest discurs: „Iată că zaci la pămînt, Ifition, tu cel mai năpraznic/ Dintre oșteni. Pe aici ți-e moartea, departe de locul/ nașterii tale, de-a ta părintească moșie de lîngă/ Lacul Gigeic, vultoarea pescarului Hilos și Hermos“ — după care-i zdrobește trupul cu telegarii și roțile carului. Licaon, fiul lui Priam și frate vitreg ca Hector, se roagă de mîniosul Ahile să fie cruțat, promițînd daruri bogate. Însă Peleianul nu vrea să audă și, înainte de a-i împlînta sabia în cerbice, îi face aceste recomandări:

„Nu-mi jurui tu răscumpăr și nu mai crîcni, o nebune.
Pînă ce încă nu dase năpasta de bietul Patroclu,
Mie-mi era mai în voie să cruț pe troieni, pîn-atuncea
Eu am pus mîna pe mulți și pe toți i-am vîndut. Dar acuma
Nu va scăpa cu viață niciunul din cei care zeul
O să mi-i puie în mînă-naintea cetății, niciunul.
Oricare-o fi din ai voștri, necum feciorii lui Priam.
Mori și tu, frate, și taci, de ce te mai vaieți zadarnic?
Doar a murit și Patroclu, și ce ești tu față de dînsul?

[1] Citatele sînt reproduse după traducerea lui George Murnu.



*Uită-te-ncoace și vezi ce mîndru sînt eu și ce mare:*
*Tata mi-e domn și viteaz, iar mama-i zeiță, și totuși*
*Vai, și pe mine m-adulmecă moartea și soarta*
*Nebiruită pe veci.* (s.n.) Dimineața, namiază ori seara,
Are să vie o vreme, cînd unul și mie o să-mi curme
Firul vieții, cu lancea lovindu-m-aici ori cu arcul.“

Cînd viața arătosului Licaon se stinge, Ahile, aruncîndu-i trupul în mare, face și aceste proorociri:

„Du-te și piei între pești, care sîngele tău de la rană
Suge-vor nepăsători, că n-o să te plîngă pe tine
Maică-ta pus pe un pat, ci o să te care Scamandru,
Rîu-n vîrtejele lui spre apele-ntinse ale mării,
Unde prin murmurul negrelor unde sări-va vrun pește
Și-o să se-mbuibe hrănit din carnea ta grasă, Licaon.
Trebuie așa să pieriți pîn-om pune noi mîna pe Troia...“

Episodul cel mai sîngeros din *Iliada* este însă uciderea lui Hector și batjocorirea trupului său. Răzbunătorul Ahile se întrece aici pe sine. Învins, Hector solicită îngăduința ca trupul său să fie după moarte redat părinților, nu gratuit, ci în schimbul unei comori de aramă și aur. Însă aprigul Ahile nu cunoaște sentimentul resemnării în fața morții. Furia face din el o fiară:

„Nu mă ruga pe părinți și nici pe-a mea viață, tu, cîne
Cum nu sînt fiară eu însumi bucăți să te rup și cu poftă
Carnea ta vie s-o-nghit, să răscumpăr cruzimile tale.
De asta și nimenea n-are să-ți apere tidva de colții
Cînilor, chiar dacă daruri de zeci de ori, ba și mai multe,
Mi s-ar aduce pe-aici la cîntar și mi-ar fi juruite
Și-altele, nici dacă însuși părintele-ți Priam cu aur
Trupul tău ar cumpăni ca să-l cumpere, tot nu te-ar plînge
Maică-ta,-n pat așezîndu-te, ca pe copilul ei dulce;
Au să te-nfulece-ntreg doar cînii și corbii pe tine.“

Mîndru de biruință și începînd „Cîntarea de slavă“, Ahile *șoimanul*, cum îi zice traducătorul nostru, leagă de car trupul

neînsufleţit al lui Hector şi-l tîrăşte prin ţărînă spre taţăra arheilor:

„El amîndouă picioarele lui le străpunge la vine
De la călcîi pînă-n glezne, printr-însele-i trece curele,
Cetluie trupul de car şi-l lasă să-i spînzure capul.
Armele-i mîndre luînd şi suindu-se-n chelna telegii,
Cailor dînsul dă ţici; ei repede zţoară spre vase.
Pulţere-nvolţură pe tăvălit, iar deoparte şi alta
Pletele-i negre se lasă pe jos şi în colţ îi e capul
Plin de mîndreţe adineauri, dar care, din voia lui Zeus,
Batjocurit de duşmani este-acuma în ţară la dînsul.
Astfel întreg i s-afundă prin pulţere capul."

Pe rugul lui Patrocle sînt jertfiţi, apoi, doisprezece tineri voinici, feciori de fruntaşi din Troia, laolaltă cu oi grase şi tauri greoi. Trupul lui Hector este dat la cîini, însă asupra leşului veghează un zeu, şi cîinii nu-l „dumicară". Judecata cea mai dreaptă asupra lui Ahile, pornit să extermine pe troieni din pricina lui Patrocle, o dă rîul-zeu Scamandru. Văzînd că viteazul aheu e pe cale să distrugă pe toţi peonii, Rîul îl avertizează:

„Nimenea nu te-ntrece-n putere şi-n nelegiuire,
O, Peleiene, căci veşnic alături de tine sînt zeii.
Dac-a fost dat de la Zeus să piară prin tine troienii,
Du-te, goneşte-l pe cîmp, şi-acolo ţi-arată cruzimea.
Apele dragi ale mele sînt pline de leşuri şi nu pot
Curge din pricina lor spre undele sfinte ale mării,
De-nghesuit ce mă simt, fiindcă ţi-i groaznic măcelul.
Hai, contenească. Destul, că din fire m-ai scos, căpitane."

Avertismentul nu-i luat, desigur, în seamă, şi Ahile nu se linişteşte pînă nu are la picioare cadavrul lui Hector, iar cînd îl are se poartă într-un chip care-i întunecă fala. Pentru gustul nostru modern, un erou care se arată atît de neînduplecat în cruzimea lui este suspect. Însă există două elemente în biografia lui Ahile, care-l salvează: conştiinţa morţii şi întîlnirea finală cu Priam (revelarea conştiinţei morale). Fără ele, Peleianul ar rămîne un răzţoinic cu braţul tare şi inima mică, un grec ţîfnos, fanfaron, pus mereu pe harţă, uşor maniac (mania izţînzii), un personaj, pe scurt, fără mare destin. Însă soarta i-a hărăzit lui Ahile să aiţă o glorie mare şi o



viaţă scurtă dacă va merge sub zidurile Troiei. Fiul lui Peleu alege gloria şi, ajutat de zei, faima lui creşte enorm pe cîmpul de luptă. Nu-l părăseşte însă sentimentul apropiatei lui morţi, şi asta se vede, de exemplu, în discursul către Licaon, din care am citat înainte. Între atîtea laude nemăsurate e strecurată şi o propoziţie disperată:

„Uită-te încoace şi vezi ce mîndru sînt eu şi ce mare;
Tata mi-e domn şi viteaz, iar mama-i zeiţă şi totuşi,
Vai, şi pe mine m-adulmecă moartea şi soarta neţiruită
pe veci..."

Spiritul grec a ticluit ţine lucrurile. Nu lasă ca eroul să moară de ridicolul triumfalismului. Ahile ţiruie totul în afară de *nebiruita soartă*. Prin aceasta, el îşi doţîndeşte condiţia tragică. Ea dă grandoare şi complexitate unui erou care, altfel, ar fi condamnat la o insuportaţilă fanfaronadă. Căci, dacă şi Ahile e muritor, el care împarte aşa de uşor moartea, lucrurile se schimţă.

Intervine, apoi, al doilea moment relatat de *Iliada:* discuţia dintre Ahile şi Priam, regele Troiei, care negociază trupul fiului său, Hector. Ahile este, în continuare, dominat de un orgoliu insuportaţil, însă vorţa demnă şi înţeleaptă a tatălui întristat topeşte şi mînia şi orgoliul.

„Teme-te, Ahile, de zei şi de mine te-ndură amintindu-ţi
C-ai şi tu tată ţătrîn. Ţa eu sînt mai vrednic de milă,
M-am ţiruit şi făcut-am ce n-a făcut nimeni pe lume,
Mîna ce crud îmi ucise feciorul am dus-o la gură"

îi spune Priam şi, deodată, „casa răsună de plînş şi de vaier". Pe măreţul, neînfricatul Ahile îl răzţeşte dorul de propriul tată şi începe să jeluiască. Se produce, în acest scurt răgaz, o fulgerătoare umanizare a eroului. Ahile are, vasăzică, şi puterea de a fi generos. Nu-i este ruşine să plîngă în braţele ţătrînului Priam şi să recunoască condiţia fragilităţii sale umane. Acest plînş constituie o mare ţiruinţă a eroului. E mai preţioasă, cred, decît izţînda asupra peonilor pe care-i măcelăreşte cu atîta pricepere. Lacrimile lui sincere reprezintă un triumf al conştiinţei morale într-o conştiinţă îngust şi inflexibil răzţoinică, ţazată pe forţă, asasinat şi jefuire.

Căpătînd conştiinţa morală, eroul capătă conştiinţa tragicului existenţei. Iată în ce chip o exprimă *înduioşatul* Ahile:

„Nenorocite, e drept că multe dureri te răzbiră.
Mare curaj ai avut să vii singur aici la corăbii
Şi să dai ochi cu un om care-o droaie de fii îţi răpuse,
Tineri cu toţii voinici. Eşti tare la suflet ca fierul.
Scoală şi şezi, odihneşte-te-acolo pe scaun, mai bine-i
Să îngropăm în noi însine-amarul, măcar că ne doare.
Bocetul cel fioros şi plînsul nimic nu ne-ajută;
Asta e soarta ce zeii croiră sărmanilor oameni,
Viaţa să-şi ducă-n durere, iar lor de nimic nu le pasă [...]
Daruri frumoase din naştere-i deteră zeii tot astfel
Tatălui nostru Peleu, de n-avea potrivă pe lume
De norocos şi bogat. Sub sceptru-i erau mirmidonii
Şi-l însoţiseră zeii cu o zeiţă pe el muritorul.
Dar şi asupra-i osînda trimise un zeu ca să fie
Nemoştenit de-a lui viţă domnească-n palat şi-n domnie;
Singurul fiu, care-l are, menit e să moară devreme.
Nu pot eu grija să-i port, deşi bătrîneţea-l ajunse,
Prea sînt departe de el, ca să chinui pe-ai săi şi pe tine.
Odinioară auzeam că şi tu aveai parte de bine
Şi că din Lesbos, ostrovul domnit de Macar, pînă-n ţara
Frigiei şi pînă unde se-ntinde la deal Helespontul
Nemărginit, erai tată şi Domn fericit ca nici unul.
Însă din ziua cînd pacostea asta ţi-aduseră zeii,
Ai împrejur la cetate tot crunte bătăi şi măceluri.
Rabdă şi nu-ţi strica inima-n veci cu jelitul, mîhnirea
După viteazul tău fiu, nu poate nimic să-i ajute,
N-o să-l învii, ba mai iute pe cap o să-ţi vie şi alta."

E o pagină frumoasă, care dă alt sens şi alt curs evenimentelor relatate de *Iliada*. Discursul final al lui Ahile îl reabilitează nu numai pe el, ca erou, reabilitează şi spiritul grec. L-am putea defini astfel: omul se smulge din sălbăticia forţei lui şi face să învingă conştiinţa umanului. Mai presus de *faimă* şi *daruri* (cele două repere ale omului războinic) stă omul pur şi simplu, pîndit de un destin tragic, hărăzit ca „viaţa să-şi ducă-n durere", manipulat de zei...

*Iliada* se termină cu bocetele a trei femei: la căpătîiul lui Hector plîng Andromaha, Hecuba şi Elena. Din fala grecească şi eroismul troian nu rămîne decît această lungă jeluire...

## UN RĂZBOI AL VANITĂŢILOR. ULISE ŞI NAUSICAA.

*Iliada* este un veritabil *Almanah Gotha* al lumii greceşti. Eroii îşi prezintă genealogia şi, cu mici excepţii, eroii de prim plan se trag din zei. Înainte de a slobozi săgeata sau sulița, omul homeric îşi arată cartea de vizită cu o provocatoare trufie. E un război al vanităţilor, pornit din dorinţa de a răzbuna un soţ înşelat, Menelau, şi două zeiţe jignite, Hera şi Palas Atena. Odată pornit, războiul antrenează întregul Olimp, unde se află, în realitate, statul major. Acolo se hotărăşte strategia şi, în cele din urmă, soarta bătăliilor. În *Iliada*, eroii nu luptă niciodată singuri. Ei au în spate mai mulţi zei care-i ajută şi, la momentul potrivit, îi scot din luptă. Însă, oricît de aprigă ar fi bătălia, aheii şi troienii au un chef teribil de vorbă şi o dorinţă neînfrînată de a trimite înaintea lancei numele unui neam ilustru. Citez cazul lui Enea, care faţă în faţă cu *în sine-necrezutul* Ahile se apără, întîi, cu biografia lui fabuloasă:

„Noi amîndoi ne cunoaştem şi neamul, ne ştim şi părinţii.
Am auzit-o demult de la unul şi altul, cu ochii
Nu i-ai văzut pe ai mei, nici eu pe ai tăi vreodată.
Cică părinte ţi-e craiul Peleu lăudatul şi mamă
Tetis, zeiţă de mare, dar eu sînt de viţă mai-naltă,
Tata fiindu-mi Anhise şi mama zeiţ-Afrodita.
Unii dintr-înşii acum, ai mei ori ai tăi, au să plîngă
Pierderea fiului lor, căci nu-nfricoşări de-alde astea
Copilăreşti ne vor face pe noi să-ncheiem bătălia.
Însă de vrei să mai fii lămurit şi să ştii mai de-aproape

Care mi-e neamul, ți-o spun, deși mulți îl cunosc după nume;
Cel care bubuie-n nori născut-a întîi pe Dardanos,
Care orașul Dardania întemeie, pe cînd Troia
Nu se zidise pe cîmp și nu-i era vatr-așezată."

E limpede: cînd tac armele, aheii și troienii pălăvrăgesc cu poftă despre trecutul lor, amestecînd în chip ingenios istoria cu mitologia. Existența nu are sens fără prezența miturilor, destinul individual nu valorează nimic fără o ascendență nobilă. Pentru spiritul grecesc omul nu-i decît mitul pe care îl poartă.

*

*Iliada* este, dar, o carte a forței și a miturilor grandioase întrupate în personaje care pot învinge totul în afara destinului. Nietzsche trebuie corectat: lumea greacă nu are sentimentul păcatului, dar are conștiința culpabilității (o *vină* oarbă). Asta-i ajută pe greci să descopere conștiința morală și-i împinge spre tragedie. Căci omul homeric sfîrșește, ca Ahile, într-un hohot de plîns.

*

*Odiseea* povestește sfîrșitul eroismului colectiv și începutul tragediei individuale. Este o carte mai liniștită, cum s-a observat, o carte de *bătrînețe*, cu o imaginație mai complexă. Să ne amintim de proorocirea tracului Tiresias: Ulise nu-și va afla liniștea pînă nu va găsi pe omul care să confunde *vîsla* cu o *lopată*. Simboluri clare: omul migrator se întoarce la îndeletnicirile lui sedentare, epoca războinică s-a încheiat. Poate începe, acum, *narațiunea* ei. Spațiul epic se lărgește, povestirea înaintează pe două planuri și are, în esență, două personaje centrale. Unul este Ulise (omul devenit deja legenda lui) și celălalt e Telemah, fiul pragmatic. Faptele tatălui, prezentate într-un plan mai îndepărtat, constituie o *narațiune mitică*. Cele ale fiului intră într-o *narațiune descriptiv-alegorică*. De aici va porni, mai tîrziu, romanul modern, eliminînd progresiv alegoria.

Tema lui Ulise este de ordin inițiatic. El descoperă lumea și caută, cum spun mitografii, *calea spre centru* (Itaca). Toate faptele pot fi traduse, și au fost ca atare, într-un plan simbolic și, puse la un loc, faptele (simbolurile) alcătuiesc un scenariu inițiatic pe care interpreții nu l-au epuizat nici pînă azi. Acțiunile lui Telemah (călătoria, hărțuiala cu pețitorii...) intră, cu toată intervenția cam



teatrală a zeiței Atena, într-o ordine apropiată de aceea a firescului. Obsesia lui este averea și conservarea privilegiilor. O temă balzaciană în lumea arhaică.

În *Iliada* stilul este predominant rapsodic, în *Odiseea* stilul este narativ și antrenează un număr mai mare de caractere profane. În *Iliada* imaginea dominantă este aceea a eroului atletic și irascibil (Ahile), în *Odiseea* povestirea este acaparată de un erou cu precădere iscusit, cerebral, inventiv. Deși Ulise are încă brațul puternic (proba arcului în fața pețitorilor și, mai înainte, participarea lui la probele atletice din insula feacilor!), mai puternică și mai eficace este mintea (imaginația) lui. Spiritul trece în prim plan și, odată cu el, pătrund în narațiune tema cunoașterii și, în chip fatal, tema morții (în *Odiseea* sînt două descinderi în tărîmul morților). Personajele *Iliadei* n-au timp să se gîndească prea mult la moarte: o primesc și, mai ales, o provoacă. Sedentarii din *Odiseea* și chiar migratorii au în spatele lor un cimitir și nu fac decît să vorbească despre nenorocirile danailor...

*

Imaginea pură a feminității în *Odiseea* este Nausicaa, nu ambigua Penelopa. E întîmplător, oare, că Nausicaa este fiica regelui Alcinou care stăpînește peste o insulă paradisiacă fixată „la capătul mării", departe de străini și iubită de zei? Aici e o sărbătoare continuă: ospețe, întreceri atletice, o bună justiție și o frumoasă armonie socială. Din acest spațiu de existență fericită țîșnește imaginea inocenței, Nausicaa, care descoperă într-o zi pe naufragiatul Ulise „sluțit de apa mării"... Fetele care o întovărășesc fug speriate (amănunt ce se poate psihanaliza), numai Nausicaa stă nemișcată și privește drept înainte, pentru că zeița Atena îi insuflase îndrăzneală. Ulise, care nu-i un nepriceput, înțelege numaidecît despre ce e vorba și ține acest meșteșugit *discurs îndrăgostit*. Este elogiul fetei nubile și al promisiunii de fericire conjugală: „— Domnițo, ori că ești zeiță, ori că ești femeie, eu te rog în genunchi. De ești una dintre zeițele din slavă, în frumusețea și în portul făpturii tale eu văd pe Artemis, fiica lui Zeus; iar de ești doar o muritoare, de trei ori sînt fericiți părinții, de trei ori fericiți frații tăi iubiți, că de bună seamă li se umple inima cînd văd o astfel de făptură intrînd în horă. Dar cel mai fericit dintre toți are să fie acela care, biruind cu daruri multe de nuntă, o să te ducă la el acasă. Că niciodată nu mi-au văzut ochii un bărbat sau o femeie

asemenea cu tine, la care privesc uluit. Doar odată la Delos, unde am fost cu mulți tovarăși, am văzut lîngă altarul lui Apolon un lujer de palmier, de care mă minunai că n-a mai rodit pămîntul un copac atît de falnic. Tot așa, copilă, mă minunez cînd te văd, mă-nfior și nu îndrăznesc să-ți cad la genunchi."

Spălat, frecat cu ulei, îmbrăcat cu hainele date de Nausicaa și ajutat de Atena să pară „mai înalt și mai frumos" (un proces magic și cosmetic pe care zeița îl execută ori de cîte ori este nevoie pentru a pune eroii preferați într-o lumină mai favorabilă!), Ulise devine o „mîndrețe de bărbat" și impresionează enorm pe copila lui Alcinou. Ea îl bănuie trimis de zei și nu-și ascunde gîndul că ar dori un bărbat ca el („de-aș avea și eu un bărbat ca dînsul și de ar rămîne printre noi")... Nausicaa, „fata cu brațele albe", conduce pe Ulise în Cetate și-l introduce în protocolul curții lui Alcinou. Arete și Alcinou sînt cuceriți de dibaciul Ulise, și regele îi oferă cu o suspectă grabă pe Nausicaa de soție. Începe însă narațiunea mitică și, odată cu ea, Ulise își dă pe față adevărata identitate. Omul mitic intră pe scenă, și Nausicaa iese din orizontul lui și al epopeii.

Nietzsche scrie în *Dincolo de bine și de rău* o frază sugestivă: „trebuie să părăsești viața ca Ulise pe Nausicaa: cu mai multă recunoștință decît dragoste".

## GLICÉRA ȘI MENANDRU

O lectură pasionantă este aceea a *Scrisorilor din vechea Heladă* de Alcifron, traduse admirabil și adnotate de Viorica Golinescu (Univers, 1981). Alcifron este un retor care a trăit pe la sfîrșitul secolului al II-lea al erei noastre și a scris (sau ne-au rămas de la el) o sută optsprezece epistole fictive, plus șase fragmente despre Atena din epoca lui Epicur (sec. al IV-lea î.e.n.). Eleniștii îl pun în descendența lui Lucian din Samosata și văd în el un epistolograf minor și rafinat. Împărțite în patru cărți, după originea și profesiunea emițătorilor, scrisorile vorbesc, întîi, despre pescari, apoi de țărani și, în continuare, de paraziți și de curtezane. Sînt și scrisori de la filozofi și oameni de litere, dar ei nu formează, în mentalitatea lui Alcifron, o clasă socială. Cele mai interesante epistole sînt acelea trimise sau primite de la curtezane. O bîrfă subțire, o mare poftă de a denigra pe sofiști și, în același timp, o spaimă teribilă de a deveni subiecte de batjocură, iată ce se observă de îndată în confesiunile acestor femei istețe care au, trebuie să spunem, o idee foarte înaltă despre rolul lor în cetate. Simalion s-a îndrăgostit de Petále și-i declară, într-o scrisoare (XXXV), că suferă rău și că se teme că suferința va fi și mai mare. Ca să uite, a băut cu un prieten vin neamestecat, dar în zadar, n-a uitat, la urmă a plîns și a jelit, prietenii au rîs de el.

Asta reprezintă situația-limită a suferinței. Rîsul este de nesuportat. Petále răspunde lui Simalion în termeni duri, lacrimile n-o impresionează, spiritul ei este brutal pragmatic. „Mă minunez de tine și de lacrimile tale — zice ea — , dar ele nu mă conving". Petále vrea daruri, nu lacrimi. Și dacă dorește ca iubirea să-i fie

împărtășită, Simalion să facă bine să aducă daruri serioase. „Dar ce, voi acasă nu aveți cupe, mama ta nu are bijuterii, nu poți lua împrumut cu dobîndă în numele tatălui tău?"... Petále este cinică, ea nu face filozofie și nu crede în semnificația plînsului. Vrea un iubit darnic, nu o bocitoare. Dacă înțeleg bine scrisoarea curtezanei, Simalion n-are nici o scăpare. Ori aduce darurile, ori va rămîne cu plînsul și jalea. Cruda hetairă nu glumește.

Colega ei, Philuméne, gîndește în același chip. Singura deosebire este că ea nu se întinde la vorbă. Trimite două-trei rînduri plîngărețului Criton, spunîndu-i de la obraz: „Ce te mai chinuiești atîta, scriindu-mi? Am nevoie de cincizeci de monede de aur — nu de scrisori"... Ce mai poți spune în fața acestui ultimatum? Doar atît: vai de bietul Criton. Myrrhine gîndește, în schimb, ca o eroină romantică. Diphios a părăsit-o, a fost atras de spurcata de Thettále și, ca să-l aducă înapoi, Myrrhine cere amicei sale, Nikippe, o băutură magică. Băuturile de acest fel au urmări primejdioase, poți să te prăpădești din cauza lor, dar n-are a face, femeia este decisă: „Ori trăiește pentru mine, ori moare pentru Thettále"... Myrrhine nu-i o idealistă, se gîndește și la cîștigul ei, dar lîngă simțul practic este și puțină nebunie în ființa sa.

Sînt, printre hetaire, și femei capabile de un devotament sublim. Alcifrom dă exemplul Lamiei și al Glycérei. Amîndouă sînt femei cultivate și s-au dedicat, din iubire, unor bărbați iluștri. Demetrios I Poliorketes este un vestit general și, după moartea lui Alexandru cel Mare, devine rege al Macedoniei. Lamia îl adoră și, în cuvinte meșteșugite, mărturisește că leapădă în fața lui orice șiretlic femeiesc. Este mîndră și puțin înspăimîntată de norocul ei. În brațele ei stă temutul cuceritor de cetăți și ei nu-i vine să creadă. O frumoasă sfială trece prin aceste propoziții: „Unde este bărbatul de pe cîmpurile de luptă? De el se teme Macedonia, Halada, Grecia? Pe Afrodita, azi eu îl voi cuceri pe el cu flautul meu și voi vedea ce se va întîmpla cu mine!"... Grija Lamiei este de a fi frumoasă, dar cochetăria ei are o scuză: trebuie să fie frumoasă pentru a fi demnă de gloria lui Demetrios. Scuză iscusită, nu foarte profundă, dar plină de farmec.

Glycéra este, dintre toate hetairele pe care le inventează Alcifron, cea mai demnă și cea mai inteligentă. Rolul ei în viața lui Menandru este multiplu: confidentă, amantă, sfătuitoare discretă, colaboratoare neprețuită a omului de artă. Menandru este vestit autor de comedii și Glycéra (al cărei nume apare și în *Ospățul Sofiștilor* de Athenaios) are pentru el o iubire plină de stimă. Ea



știe să împace bine pasiunea constantă cu orgoliul. Crede în superioritatea bărbatului ales și-și pune farmecele și inteligența în sprijinul reputației lui. Glycéra este tipul amantei raționale și arhetipul, putem zice, femeii culturale. E, ca orice femeie îndrăgostită, temătoare, dar teama nu-i tulbură spiritul. Cînd Menandru se hotărăște să meargă la Corint pentru a asista la Jocurile Istmice, ea scrie preventiv hetairei Bachis, rugînd-o, cu delicatețe, să-l păzească de orice ispită. Ispita cea mai mare este chiar Bachis, și Glycéra, pentru a o cîștiga de partea sa, îi flatează caracterul și face apel la... etica profesiunii: „Nu știu dacă să-l trimit sau nu la cineva anume cînd va pleca, deoarece el vrea ca tu să te ocupi de el. Lucrul ăsta mă cam îngrijorează, știu doar că noi am fost hetaire amîndouă și mă tem, preaiubito, nu atît de tine (ai doar un caracter mult superior condiției tale), cît de el însuși. Se îndrăgostește afurisit de repede, iar de Bachis, nici cel mai morocănos om nu s-ar ține deoparte! Nu cred deloc că el se duce mai puțin ca să te întîlnească pe tine, decît ca să vadă Jocurile Istmice; desigur, mă vei învinui pentru această bănuială, dar tu știi, preaiubito, ce înseamnă gelozia unei hetaire și eu nu cred că e puțin lucru să pierzi un iubit ca Menandru [...] Dacă mi se întoarce tot așa cum a plecat, am să-ți fiu foarte recunoscătoare. Cu bine."

Glycéra, al cărei nume înseamnă „cea dulce", nu-i atinsă de *mania* (dragostea dezlănțuită), nu-i nici o femeie rece și interesată: sentimentul ei este complex și merge mai degrabă spre iubirea rațională, căci explică ea în altă scrisoare: „cu cît o pasiune e mai năvalnică, ea se destramă mai repede; dar cînd i se adaugă și judecata, legătura nu mai poate fi ruptă și nu se mai teme de nimic, iar, pe de altă parte, nu e lipsită nici de plăcere, datorită pasiunii". Glycéra gîndește ca o eroină clasică, voind să controleze explozia simțurilor și să dea sentimentului o durată. Puterea de discernămînt reprezintă, în acest caz, o funcție modelatoare. Fără ea, iubirea trece repede și ființa îndrăgostitului se dezechilibrează. Este ceea ce vrea să evite inteligenta Glycéra, care a făcut din iubirea pentru talentatul dar cam flușturaticul Menandru („se îndrăgostește afurisit de repede") scopul existenței sale. Femeia știe ce știe și are mai mare încredere în puterea de a se stăpîni a prietenei Bachis decît în fidelitatea bărbatului talentat și alunecos din fire.

Epistola lui Menandru e sublimă și vanitoasă. El vorbește de dragostea lui, dar nu-și uită nici reputația sa literară. E la Pireu și de acolo scrie Glycérei, cerîndu-i sfatul într-o chestiune delicată.

Ptolemeu I Soter, regele Egiptului, l-a invitat pe el, Menandru, și pe Philémon să vină în Egipt și să dea prin talentul lor strălucire vieții artistice de acolo. Făgăduințele sînt mari, Menandru nu vrea însă să părăsească Atica și, mai ales, nu vrea cu nici un chip să stea departe de Glycéra, pe care o laudă cu aceste vorbe meșteșugite: „Am eu ceva mai bun decît pe tine? Ce m-ar putea înălța mai mult decît prietenia ta?"... Bărbatul celebru a luat o hotărîre în acest sens, dar, bun strateg, se face că cere sfatul înțeleptei Glycéra, pusă mai presus de orice: „Însă tu, Glycéra, ai fost totdeauna și vei fi și acum pentru mine glasul conștiinței și Consiliul Areopagului și Tribunalul Heliaic, totul, mă jur pe Atena."

Atîta subordonare dă de bănuit. Menandru persevereză și, într-un discurs abil, face din refuzul lui de a primi oferta regelui Ptolemeu dovada unei iubiri statornice și profunde. Raționament simplu și eficace: toate bogățiile Egiptului nu-l pot hotărî să părăsească pe Glycéra și Atena, cu alte vorbe: dragostea și democrația. Îndrăgostitul este, înainte de orice, un retor, el știe să amestece temele. Iubirii pentru Glycéra i se substituie, de la un punct al discursului, iubirea pentru țara democrației, Atena. Substituire foarte abilă. Ce femeie nu este flatată văzînd că este pusă în rîndul unor simboluri așa de înalte și că bărbatul celebru refuză un rege pentru a rămîne aproape de ea? Cît de bine întoarce lucrurile Menandru în finalul epistolei!: „Rege Ptolemeu, vreau să fiu îngropat în pămîntul strămoșilor mei! Vreau să fiu încununat mereu cu iedera atică și să cînt în fiecare an imnuri către Dionysos în fața altarelor, să îndeplinesc riturile Inițierii și să compun cîte o dramă nouă pentru reprezentațiile teatrale din fiecare an, în care oamenii să rîdă, să se bucure, să se lupte, să se teamă și să învingă. Să-i fie de bine lui Philemon și să se bucure de toate, în locul meu, în Egipt! Philemon nu are nici o Glycéră, nici nu e vrednic de asemenea comoară!" Cît orgoliu și cîtă diplomație amoroasă în aceste cuvinte!

Trebuie să spunem că în răspunsul Glycérei este mai multă filozofie decît în scrisoarea omului de litere. Și un orgoliu ce se exprimă, acum, pe față. Alcifron face din curtezana Glycéra o moralistă foarte subtilă într-un stil care anticipează elocvența de salon din secolul al XVIII-lea. Citind epistola lui Menandru, ea rămîne, întîi, „înmărmurită de fericire". Apoi bucuria și fericirea ei caută o justificare mai adîncă. Din micuța Glycéra, copleșită de emoție, iese femeia culturală de care vorbeam: foarte mîndră de iubirea ei și convinsă că fără ea Menandru n-ar fi ceea ce este,



iar fără Menandru, Atena n-ar avea strălucirea pe care o are. Artă desăvîrșită, retorică fără cusur: „Dar se vede din scrisori că regele știa, aflase, cum e și firesc, de dragostea mea pentru tine, și, pe ocolite, prin aluzii, vrea să te ironizeze puțin cu subtilități egiptene. Mă bucur că iubirea noastră a ajuns pe calea mărilor pînă la el în Egipt și că e întrutotul convins, din auzite, că ar fi zadarnică trudă să încerce să aducă Atena la el. Căci ce este Atena fără Menandru și ce este Menandru fără Glycéra?"

O iubire de care au aflat și regii, o Atenă în centrul căreia se află, dîndu-i strălucire, Menandru și lîngă el, atentă, tandră și discret autoritară Glycéra! Hetaira își apără foarte bine, trebuie să recunoaștem, cauza și-și judecă iubirea din perspectiva eternității. Ea vrea să intre în istorie, devotîndu-se unui mare spirit. „Nici un loc nu poate cuprinde deplinul dragostei noastre; chiar de am locui pe o stîncă, ea ar fi binecuvîntată de Afrodita" — mai scrie ea. Propoziții menite să înlănțuie pînă și pe cel mai vanitos dintre îndrăgostiți. Glycéra este în stare să-l lase pe Menandru să se ducă la regele Ptolemeu, dacă, bineînțeles, Menandru ar dori acest lucru. Să nu țină seama de ea, dar, înainte de a lua o hotărîre, ar fi bine să consulte haruspicele și, prin oracolul de la Delfi, să vadă voința zeilor, căci, explică ea, „tot va trebui să dăm socoteală zeilor". Sfaturi cuminți, prețioase, dar inutile din moment ce Menandru a hotărît deja să refuze invitația lui Ptolemeu. Ce are a face! Ideea de sacrificiu este oricînd bine venită. Glycéra o introduce în discursul ei pentru a putea pregăti apariția altei teme, cu mult mai importantă. Aici femeia culturală se arată în toată splendoarea și iscusința ei: „N-au decît să-ți scrie toți regii! Eu sînt pentru tine cel mai mare rege, iar tu ești pentru mine un iubit devotat, care-și amintește sacrele jurăminte [...] Dar ce? Sînt prea curajoasă și îndrăzneață, profană fiind, să judec piesele lui Menandru! Însă dragostea ta m-a făcut înțeleaptă și pot să înțeleg aceste lucruri. Tu m-ai învățat că o femeie deșteaptă învață repede de la iubiții ei. O dragoste puternică te modelează și, pe Artemis, ne-am rușina că nu vă merităm dacă n-am învăța repede de la voi."

Se vede limpede aici marele ei orgoliu („eu sînt pentru tine cel mai mare rege"), dar și iscusința de a se subordona unui spirit superior și unei pasiuni puternice („dragostea ta m-a făcut înțeleaptă"). Ea știe, deja știe, că iubirea lui Menandru trece prin spațiul creației lui, de aceea arată cea mai mare grijă în selecția pieselor. Ea pregătește un scenariu pentru un turneu care, în mod

sigur, nu va avea loc. Nu se uită, bineînțeles, nici pe sine, chiar în această ipotetică (și, în fond, nedorită) călătorie: dacă pleacă în Egipt, Menandru să nu uite să ia și piesa în care o descrie pe ea, Glycéra, iubita rămasă la Atena! Glycéra vrea partea ei de glorie și, de bună seamă, partea ei de istorie. Cît de bine întoarce ea lucrurile, ce dialectică subtilă folosește pentru a-l îmbrobodi pe vanitosul Menandru! S-o ascultăm încă o dată: *căci ce este Atena fără Menandru și ce este Menandru fără Glycéra?* Parcă vorbește Simone de Beauvoir despre Jean-Paul Sartre.

Din familia Glycérei este și Phrýne, iubita lui Praxiteles. Beotianca din Thespiai i-a servit sculptorului ca model pentru statuia Afroditei din Cnidos. Alcifron îi atribuie cîteva rînduri de o mare frumusețe: „Să nu-ți fie teamă! Ai realizat o operă minunată, ca nici o alta din cîte au fost create de mînă omenească, și ți-ai așezat hetaira ta în incinta sacră; stau la mijloc, între statuia Afroditei și a lui Eros, și ele opere ale tale. Să nu-mi invidiezi această cinste, căci cei care mă văd pe mine îl laudă pe Praxiteles și numai datorită artei tale mă socotesc Thespienii vrednică de a fi așezată printre zei. Un singur lucru lipsește acestui dar: să vii și tu la mine, să ne culcăm unul lîngă altul în templul cel sfînt, căci nu vom pîngări niște zei pe care noi înșine i-am creat." E un document care sugerează modul în care profanul devine, prin actul creației, sacru. Hetaira Phýrne stă între Afrodita și Eros, dar nu-i de tot mulțumită. Frumoasa ei nerușinare mai vrea ceva: să vină creatorul și, în incinta sacră, să se petreacă o minunată faptă profană. Și ce justificare găsește Phýrne!: „căci nu vom pîngări niște zei pe care noi înșine i-am creat"... Formidabilă propoziție! Dacă numai atît ar fi spus, ar fi meritat s-o ținem minte pe mîndra Phýrne. Ea are o clară conștiință demitizantă: zeii sînt creați de oameni. Prin această hetairă vorbește o spiritualitate obosită de lunga guvernare a zeilor din Olimp.

Citesc în cartea unui elenist (Robert Flacelière) că Phýrne (pe numele ei adevărat: Mnésarétè, ceea ce înseamnă: „cea care-ți amintește de virtute") a avut mai mulți amanți, între ei un orator celebru, Hyperide. Acesta a apărat-o într-un mod foarte original într-un proces care era să se termine foarte rău pentru frumoasa preoteasă a Afroditei. Fusese acuzată că se dedase la orgii într-un loc sfînt, ceea ce este de crezut dacă ținem seama de invitația adresată mai înainte lui Praxiteles. Tradusă în fața judecătorilor *(héliastes)* pentru acest gest de impietate, Phýrne riscă să primească o pedeapsă aspră. O apără strălucit Hyperide, însă fără efect.



Judecătorii rămîn neclintiți în fața Retoricii. Avocatul recurge atunci la un ultim argument: aduce pe Phýrne în fața tribunalului și, printr-un gest energic, îi smulge rochia de pe ea, lăsînd astfel să se arate, în toată splendoarea lor, sînii divini ai hetairei. Efectul a fost mai puternic decît Retorica. Judecătorii, tulburați, s-au mărginit să dea un decret prin care se interzicea, de aici înainte, să fie lăsat un acuzat în fața tribunalului în momentul votului. S-ar putea să fie o anecdotă, zice alt elenist, dar chiar și așa: o anecdotă frumoasă, cu o morală usturătoare despre posibilitățile Retoricii. Corpul care a servit ca model lui Praxiteles este mai elocvent decît oratoria marelui Hyperide.

Opusă Glýcerei, din toate punctele de vedere, este Leontion, prietena filozofului Epicur. Elenistul citat înainte ne spune că Platon n-avea decît două femei printre elevii lui, în timp ce la lecțiile lui Epicur veneau șapte. Șase dintre ele erau — cine s-ar fi așteptat? — curtezane. Prezența lor la cursuri ar fi stîrnit un mare scandal în Atena. Leontion era una dintre curtezanele dornice să se instruiască și, urmînd cursurile lui Epicur, ea n-a încetat să-și exercite profesiunea în umbra *Grădinii* sacre. Epicur a scris despre ea în *Scrisori către Hermachos.* Alcifron imaginează o epistolă a Leontionei către Lamia. Ei bine, filozoafa Leontion este un infern. Gura ei este o ghilotină. Te îngrozește ce poate să spună despre Epicur. Filozoful, în vîrstă de optzeci de ani, e îndrăgostit de eleva lui, numită „mica leoaică". Vrea să-i dea o educație bună și s-o inițieze în meditație. Mica leoaică este însă afurisită. Ea iubește, în fapt, pe frumosul Timarchos din Kephisia și nu mai știe ce să facă pentru a scăpa de filozoful care o îndoapă cu maxime. „Cum mă mai urmărește Epicur ăsta", scrie ea Lamiei. Și, ca să păcălească pe filozof, pune la cale următorul scenariu: să fugă de acasă, să se ascundă în casa Lamiei și, cînd vor veni discipolii lui Epicur s-o cheme, ea să facă nazuri și să pună condiții. Are și o morală pe care se bizuie strategia ei: „Dar ce să-i fac? Iubirea n-are rușine, așadar și eu voi fi la fel ca el, fără rușine"... Cu o morală de acest fel nu cred să se descurce nici chiar Epicur. Filozofia n-a avut nici un efect, se pare, asupra micii leoaice. Simțurile ei sălbăticite o duc spre zdravănul Timarchos, nu spre înțeleptul Epicur.

# III

## TÎNĂRUL IONESCU[1]

„Doamne, toate zidurile se clatină aici, toate punţile se prăbuşesc; toate glasurile tac, totul se surpă. Sîntem nişte copii caraghioşi, părăsiţi în această lume, în această imensă casă care se dărîmă. Ne jucăm, lîngă abisuri, cu păpuşile... Cu ce vorbe noi să strig să mă audă[?]... Urletul meu e slab ca un suspin"...

(*Nu*, 1934)

1. Să zicem, pentru a simplifica lucrurile, că există în *Nu* şi în celelalte eseuri din anii '30 două niveluri de contestaţie. Cel dintîi (de suprafaţă) sare în ochii cititorului care deschide din curiozitate cartea: eseistul nu este respectuos, cum ar trebui, faţă de marii poeţi români, le caută mereu noduri în papură şi, la drept vorbind, tînărul Ionescu nu admite nimic din cultura română. El scrie propoziţii insuportabile despre trecutul acestei culturi şi manifestă cel mai adînc scepticism în privinţa viitorului ei. Cum să-l iei în serios în acest caz? Cum să fii de partea lui cînd el scrie că, în fapt, cultura română nici un există, că marele poet metafizic Arghezi este un simplu făcător de cuvinte, că originalul Ion Barbu este un mai tînăr făcător de versuri facil enigmatice? Cum? N-au dreptate, în acest caz, criticii serioşi, învăţaţi, care reproşează tînărului eseist lipsa de etică într-o profesiune (critica literară) în care imperativul etic este esenţial? Au, evident, au tot dreptul să se supere şi să demisioneze din juriul care a premiat această carte prea din cale-afară de ireverenţioasă (aşa cum au procedat, şi bine au făcut, domnii Vianu şi Cioculescu!)?! Şi, apoi, ce poţi să spui despre un critic literar care declară la tot pasul că nu crede

[1] Despre scrierile româneşti ale lui Eugen Ionescu există deja cîteva studii remarcabile: Al. Tudorică: *Eugen Ionescu critic literar* (Viaţa Românească, sept. 1965); Ov. S. Crohmălniceanu: *Eugen Ionescu critic literar (Steaua*, iulie, 1967); Al. Paleologu: *Spiritul şi litera* (1970); N. Florescu: *Eugen Ionescu sau teribilismele unui sentimental timid*, Manuscriptum, 2, 1973.

în misiunea criticii literare, că totul este un joc al inteligenței, că poți dovedi — cu puțină abilitate — că o carte este bună, după cum poți dovedi că aceeași carte este remarcabil proastă, la nevoie că este bună și proastă în același timp?!...

Cititorul acesta (nu cu necesitate mediocru, incult, conformist) este, în 1984, ca și în 1934, derutat, bănuitor, aproape convins, în cele din urmă, că eseistul deștept și șmecher vrea să-l ducă de nas. Îi vin în ajutor propozițiile acelea tăgăduitoare din discursul critic, acolo unde Eugen Ionescu, îndoindu-se de tot, se îndoiește, ca bun filozof, și de sine. Și, pe deasupra, se mai și contrazice, nu oricum, ci în chip flagrant, la lumina zilei. Eseistul zice o dată că poemele lui Arghezi sînt cît se poate de didactice, reci, lipsite de metafizică, apoi, deodată, aceleași poeme îi par *neînchipuit de frumoase!* Și atunci? Nu-i mai bine să te amuzi de gimnastica intelectuală a criticului și să-ți vezi, în continuare, de treburile tale? Jocurile minții sînt frumoase, cu condiția ca ele să nu abuzeze de prea multe pagini...

Lăsînd la o parte reacțiile „cititorului aiurit", mai înțelegător și, deci, mai tolerant poate azi decît ieri față de astfel de negații inteligente, să vedem fondul problemei. Eugen Ionescu scrie o carte programatic negatoare iritat de prudența criticii literare, de obediența ei față de valorile literaturii, de slaba ei pregătire teoretică și de lipsa ei de imaginație. El vrea să instaureze un nou climat critic și o nouă formă de analiză literară care, în esență, se opune impresionismului. Opera literară, zice în chip just eseistul, este un fapt de cultură, ea are o disciplină, o tehnică și o istorie ce nu pot fi trecute cu vederea. Impresionismul, fiind mai mult o atitudine temperamentală și neținînd seama de principii, nu spune (nu poate spune) nimic despre aceste valori. E necesar, așadar, să folosim o altă cale de acces spre inima operei literare și anume aceea care reface „pe un drum invers, procesul de compoziție literară, descoperind, în cale, elemente anarhice sau indisolubile în incandescența lirismului". Trebuie abolit, în consecință, impresionismul („critica românească s-a menținut, de fapt, în apele poemului în proză și în jocuri de-a stilistica") și trebuie cultivată o neîncredere programatică față de valorile consacrate. Hotărît să reformeze critica românească, Eugen Ionescu propune un ambițios program bazat pe vechile principii ale legislatorului Maiorescu: „E necesar un neojunimism critic. O noapte lungă, opacă, a urmat clipei de luciditate. Să nădăjduim că zorile reapar acum, cu noi"...



Și, pentru a trece de la vorbă la faptă, el propune un exercițiu de contestare a valorilor și o metodă adecvată de analiză.

Pînă aici nu se poate imputa nimic tînărului reformator. Negația în critică resuscită, se știe, valoarea operei. Lauda perpetuă o atrofiază. *Modelele* trebuie, din cînd în cînd, supuse unei probe severe. Rezistă? E bine. Dacă nu, nu trebuie iertate. Lege dură, dar dreaptă. De multe ori asemenea lecturi *rele* au readus în actualitate opere intrate deja în somnul admirației generale. Eugen Ionescu pornește în această bătălie riscantă avînd în minte cîteva principii teoretice. În ciuda a ceea ce spune despre sine *(mă joc, lupt pentru satisfacția vanității mele* și, încă o dată, de zece ori: *nu am nici o convingere, nu sînt serios, nu mă luați în serios...)*, eseistul are idei precise despre poezie, crede în teoria mutației valorilor estetice și, în genere, vede just raportul dintre artă și filozofie, artă și morală... Eseistul nu trebuie crezut pe cuvînt: nu-i chiar așa de aiurit cum zice că este; jocurile lui nu merg la întîmplare.

Paradoxal este că aproape toate argumentele teoretice din eseurile despre Arghezi, Barbu, Camil Petrescu sînt, în esență, valabile. Aleg la întîmplare cîteva. Cine n-ar subscrie și azi la ideea, de pildă, că „realitatea literară a emoției constă în unica valabilitate de coeziune organică a construcției"... sau la aceea că veritabila operă literară suportă „orice optică și orice lumină care nu îi alterează, în nici un fel, substanța?" Dau mai departe peste definiția următoare, simplă dar exactă: „arta are un deplin scop în sine: expresia ca eliberare quasi fiziologică de emoție. Efectul îi este exterior și consecință". Cînd tînărul eseist atacă *Retorica* în poezie, el merge, iarăși, în sensul modernității. Iată cît de serios poate fi neseriosul tînăr cînd desparte lirismul de discursivitate: „Orice element retoric, în intuiția lirică, anarhic constituie încălcarea, nefericită a două tehnici: raționamentul, abstracție și poezia, imagine. Retorica presupune, prin definiție, o teză, tendinționism, volițiune. Poezia nu urmărește nimic. Ea cunoaște liric, vizionează, contemplă. Discursivitatea — hibrid introdusă în tehnica liricii — este morală sau filosofantă — denaturînd, prin urmare, esența pură a poeziei. Retorica este tot ce înseamnă negație a imaginii, a intuiției, a elipsei. Că în discurs există imagini, momente lirice, înseamnă că poezia se eliberează, în acele momente numai, de reflexiune sau silogistică. De aceea, atît de des, în teatru sau în romantică (unde s-au confundat planurile) retoricul anulează sau copleșește esteticul, intuiția lirică."

La fel de inspirat este criticul atunci cînd vorbește de pitoresc și alegorism sau cînd definește sfera metaficicului în poezie: „poezia nu poate fi *gîndire* metafizică, ci *intuiție* metafizică"... Să reținem și această propoziție: „hermetismul este un compromis între tăcere și expresie".

Teoriile sînt bune, în privința judecăților critice sînt însă multe de spus. Dar mai trebuie zis ceva cînd criticul însuși, după un număr de pagini negatoare, revine asupra judecăților sale și spune, cu sinceritate, că s-a înșelat, că nu crede ceea ce spune și, ne roagă frumos, să nu-l credem nici noi pe el? Parcă nu mai trebuie zis nimic... Nimic altceva decît că exemplele din Arghezi, Barbu și alți autori români nu prea se potrivesc cu teoriile juste care le preced. La drept vorbind, nu se potrivesc deloc. Cînd citează versurile din poemul *Duhovnicească*, ca să arate cît de ridicole sînt, versurile — ce curios! — nu par deloc ridicole. Dimpotrivă, sînt uluitoare, sunetul lor este plin, retorica (există, indiscutabil, o retorică interioară, orice poezie are o retorică a ei, chiar și poezia care atacă vehement retorica sfîrșește prin a-și construi o retorică a negației retorice!) se pierde în muzica extraordinară a versului. Arghezi este, în conștiința criticii românești de ieri și de azi, un mare poet. Poate cel mai mare poet al acestui secol. Atacurile inteligente ale tînărului eseist n-au reușit să-l doboare. Cînd citim, azi, eseul lui Eugen Ionescu observăm că negația lui se menține în plan estetic. Și, pînă la urmă, nu-i cu totul absurdă din moment ce criticul încearcă să descopere punctele slabe ale discursului liric, clipele de oboseală ale unei extraordinare imaginații, ticurile verbale, incongruențele care există pînă și la Shakespeare. Numai cînd, în niște trufașe concluzii, decide că poezia lui Arghezi, în totalitatea ei, eșuează în *grandilocvență*, *sonoritate goală*, *pompă* și *pitoresc facil*, numai atunci, zic, spiritul nostru, contrariat, uluit, se retrage ca din fața unei crude, absurde sancțiuni. Dar spiritul contrariat de atîta tinerească cruzime n-are timp să se indigneze prea mult.

2. Căci, înainte de a se indigna, vine autorul (Eugen Ionescu) și declară că nu-i adevărat, că se amuză, că poemele pe care le-a demontat cu atîta obstinație îi par *neînchipuit de frumoase*, acum după ce le-a făcut zob. Mai poți să te superi pe el, mai ai tăria să-i dovedești că n-are dreptate în negațiunile lui? Omenește este să zici nu, n-ai nici voința, nici tăria să dovedești că eseistul greșește în aprecierile sale. Dar, atenție, eseistul care se pocăiește atît de



sincer revine asupra jurămintelor sale. El neagă ceea ce a scris, apoi mai neagă și ceea ce a negat. Cu Eugen Ionescu nu-i nimic sigur. Discursul lui își schimbă de mai multe ori *vocea*, după cum își schimbă convingerile. El este dominat nu de o stare, ci de *stări* și, se știe, stările se schimbă des. Aici e ferm și zice despre o carte că este aproape o capodoperă (despre *Maitreyi*), colo (peste cîteva pagini) este decepționat, cartea îi pare mediocră și, în consecință, o neagă cu vehemență. Pentru a împăca teza cu antiteza ei fabrică o teorie despre *identitatea contrariilor*, zicînd, în esență, că orice idee poate fi avansată în critică dacă este bine susținută. În această ultimă opinie se contrazice cu principiul moral riguros *(neo-junimismul)* recomandat la începutul cărții. Ce are a face! Contradicția este formă a vivacității spiritului. Totul este să te contrazici frumos, cu inteligență. Și, dacă acceptăm acest sofism, să recunoaștem că Eugen Ionescu se contrazice frumos, inteligent, cu multă imaginație. Discursul lui merge repede într-o direcție (o direcție a ideii), apoi brusc o ia în sens contrar: tot repede, tot hotărît, în mare vervă, cu o inocență atît de frumos jucată încît aproape că te convinge.

*Nu* este, din acest punct de vedere, o carte foarte originală. E poate pentru prima oară, în cultura română, cînd un tînăr apare în fața publicului așa cum este sau cum vrea să pară (faptul n-are importanță, în definitiv e cam același lucru): serios, foarte serios și foarte neserios în același timp, ferm, hotărît să revigoreze moralmente critica literară și dezamăgit, neîncrezător în critica literară... El începe un discurs în tonuri sumbre, apoi se plictisește și intercalează în demonstrație un *jurnal* în care vedem că este obsedat de moarte și scîrbit total de literatură. Își întărește, aici, glasul pentru ca negația valorilor să fie mai convingătoare și îl vedem, ceva mai încolo, cu glasul stins, sprijinindu-se de umbre, confuz, înspăimîntat de existență... Discursul critic își pierde, programatic, coerența obișnuită. Sau, spre a judeca în termeni ionescieni, coerența stă în incoerența lui deliberată. Ionescu nu vrea să facă abstracție, în critică, de el însuși. Înaintea obiectului care trebuie asumat, explicat, negat, reabilitat stă subiectul care, în același timp, trăiește dramele lui. Cum se poate face abstracție de ele? De aceea primul eseu din *Nu* are un titlu așa de înfumurat: *Eu, Tudor Arghezi, Ion Barbu și Camil Petrescu*... Să se țină bine minte, să nu existe vreo ezitare: înainte de Tudor Arghezi, Barbu și ceilalți, este un *eu* care nu se retrage rușinat din discursul critic, nu poate, în fapt, să se retragă: „adevărul este că nu putem ieși

din pielea noastră. Ce ne preocupă în opera de artă — dar ce constituie chiar opera de artă — este întruchiparea unei anumite configurații emoționale"... Dacă este așa — și este, negreșit — criticul nu trebuie, nu poate să tacă în discursul critic. *Nu poate ieși din pielea lui.* Ionescu riscă să fie impertinent, înfumurat, cabotin, fie ce-o fi, dar să nu se omită pe sine din eseul pe care tocmai îl scrie. Încalcă toate regulile demonstrației, strică jocurile, nu-i pasă, în definitiv, de nimic: vocea lui trebuie să se exprime în text, ființa lui interioară (cu luminile și întunericul ei) nu poate rămîne pe margine. Discursul critic devine, atunci, altceva decît eram obișnuiți să fie: un jurnal în care totul se amestecă pentru că tot ceea ce ține de ființa interioară a eseistului are drept la expresie. Criticul nu comunică simple idei, opțiuni, judecăți, se comunică pe sine odată cu ideile, opțiunile... Ideea nu vine niciodată în stare pură. Vine însoțită de ceea ce a pus în ea subiectul care o gîndește.

Se vorbește în chip curent de strategia criticilor, de modul lor special de a se apropia de opera literară și de a o asuma. Eugen Ionescu nu se socotește critic literar și nici nu vrea să fie judecat ca atare de alții. El scrie, totuși, cronici literare, are opinii despre cărți, pune un mare semn de întrebare în fața valorilor literare, propune chiar un program radical de revalorizare a literaturii din trecut și a literaturii ce se face sub ochii săi, el este, deci, cu sau fără voie, critic literar și are, în consecință, o strategie. Cel mai ionescian răspuns la această complicată chestiune ar fi: strategia lui Eugen Ionescu constă în a nu avea, deliberat, nici o strategie. Răspuns care nu-i departe de adevăr. Eseistul nu respectă, am remarcat deja, nici un plan tactic și, cu toate că propune o metodă de analiză, n-are propriu-zis o metodă. Unii învăluiesc întîi opera. O tatonează de departe, o străbat cu privirea, o apropie și o îndepărtează cu meșteșug. Mulți rămîn, în fapt, în anticamera ei. Nu merg mai departe. Contemplarea de departe a operei este suficientă. Alții se instalează, de la început, în inima operei literare și nu mai ies de acolo decît la sfîrșitul studiului. Ceea ce este în afara operei nu-i interesează. Nici o relație, deci, cu universul care poartă opera. Dar Ionescu, radicalul, revoltatul, nestăpînitul, imprevizibilul Ionescu? Ionescu are, întîi, cîteva modele negative (la drept vorbind, în *Nu* există numai modele negative; toți criticii români cu excepția lui Maiorescu). Le-a întrupat într-un personaj comic: criticul Berembest. Acesta face parte, îmi dau seama, din speța



aceea pe care Nietzsche o numea a *ignoranților specializați*. Berembest este, cu alte cuvinte, savant. El pretinde că, printr-o metodă adecvată, poate ajunge la o „perfectă, totală cuprindere a substanței"... Berembest bănuie că în orice carte se ascunde un posibil geniu, de aceea este plin de curtoazie, iar cînd nu are această bănuială devine obraznic. Este dogmatic și are în cap numai prejudecăți. Berembest este, în fapt, un om stupid, un individ, adică, pentru care realitatea este mereu opacă.

Mai este, apoi, *criticul debonar*, detestat cu cordialitate de Eugen Ionescu. Îi opune tipul *criticului negativist:* „aer inteligent [...], competent, subtil, șmecher și profund, un aer de nu mă tragești pe mine pe sfoară cu una, cu două, *j'en ai vu bien d'autres*". Autorul lui *Nu* face parte din această familie de spirite. Dar, încă o dată, nu trebuie să jurăm pe ceea ce spune autorul. Ne-a păcălit de prea multe ori ca să nu fim bănuitori. Adevărul este (cît adevăr poate fi în astfel de situații!) că tînărul Eugen Ionescu nu prea pune mare preț pe strategiile criticii. Nu-i, cum s-ar cuveni, prudent față de valorile estetice, nu manifestă nici un fel de curtoazie față de modele și nu învîrte de nouă ori limba în gură, cum recomandă filozofii, înainte de a da o judecată despre cartea ce-i stă, plină de promisiuni, în față. Strategia lui, dacă admitem că este una, este să atace rapid, pe față, cu toate armele, fără politeturi, fără menajamente. Articolul despre Tudor Arghezi începe astfel: „Critica poeziei argheziene se cere riguros și aspru sancționată...". Cel despre Ion Barbu se deschide, iarăși, cu o declarație de război. Deschidere totdeauna ostilă, provocatoare. Între critic și opera literară se află un spațiu de prejudecăți ce trebuie eliberat. Spațiul ocupat, se înțelege, de dogmele, conformismele, prostiile criticii literare. Eugen Ionescu duce o bătălie dură pentru degajarea acestui cîmp ce interzice accesul la opera literară. Pentru a avea o bună privire asupra ei trebuie scoasă întîi din captivitatea falselor interpretări. Prin aceasta Eugen Ionescu se apropie de strategia lui Maiorescu, criticul legislator de care ține seama și al cărui program vrea să-l reînvie. Legislatorul (Maiorescu) scrie vestitele lui articole polemice pentru a îndepărta „neadevărurile" din preajma operei literare, acelea care împiedică justa ei înțelegere și apreciere. Eugen Ionescu procedează, pînă la un punct, în același fel: consumă energiile spiritului său critic pentru a combate pe criticii care înțeleg îngust și judecă strîmb. Uneori (cazul poeziei

lui Arghezi) pătrunde și în teritoriul operei și face analiza doveditoare pe care o promite. Dar, de regulă, după ce a nimicit, ca Ulise, pe pețitorii din curtea operei literare, se liniștește. A obosit, s-a plictisit, nu mai are chef să intre în camera Penelopei. La ce bun? Are, deodată, gustul zădărniciei. Victoria îl costă enorm pe tînărul războinic: victoria reprezintă anticamera disperării. Nu-i mai place, atunci, nimic. Nimic nu mai are preț: nici pețitorii hăcuiți din curte, nici fidela Penelopa, nici legile esteticii, nici chiar adevărul. Criticul dă înapoi în aceste circumstanțe. E în stare să ceară tuturor iertare, să se umilească (dar nu prea mult, la acest punct este încă reținut), să declare că n-a vrut decît să se joace. Numai că pețitorii nu mai pot primi aceste sincere regrete. Ei sînt niște oameni *foarte tăcuți*... Disperarea criticului victorios crește. Încă o victorie, două, ca acestea, și el va cunoaște o triumfătoare înfrîngere.

Iată, dar, scenariul critic al lui Eugen Ionescu, iată durata și ritmurile demersului său determinate, cred, de două forțe ale spiritului: (1) o revoltă totală, necondiționată, intratabilă, cu dorința de a nimici obiectul ce intră în cîmpul său de vederi, după care urmează, invariabil, (2) o retragere, o îndoială fundamentală, o oboseală și un refugiu în metafizică. Tendința este, acum și aici, să refacă obiectul transformat în bucăți, zdrobit cu atîta poftă și atîta inteligentă cruzime. Criticul devine tolerant, declară că este chiar încîntat de poemul sau romanul pe care le contestase cu atîta zel.

Există, vreau să spun, cel puțin două discursuri în discursul critic al lui Eugen Ionescu din faza *Nu:* unul bătăios, exploziv, coerent, cu o frază rapidă și penetrantă, dominat de o simpatică, tinerească trufie, altul domolit, hrănit de regrete și decis să repare ceea ce a distrus cel dintîi. După care urmează, din nou, discursul războinic, vanitos la culme... Un discurs neterminat. Eugen Ionescu nu-i omul care să ducă lucrurile pînă la capăt. Poate din convingerea că lucrurile n-au, niciodată, un singur capăt.

În acest fel, putem explica rupturile, denivelările, contradicțiile (și cîte mai sînt!) din discursul ionescian. Și tot astfel ritmurile lui variate, distonante, aș zice chiar: obstinația lui de a nu fi coerent, egal cu sine, convingător: oroarea lui de a fi serios și solemn. Solemnitatea nu-i un ideal pentru criticul Eugen Ionescu. Cînd discursul devine mai grav și atacă ideile înalte, atunci criticul introduce o notă înveselitoare, evadează din temă, schimbă ritmul



ideilor, coboară sau urcă pînă la stridență vocea... Rîde, pur și simplu, numai și numai ca să ne îndepărteze (și să se separe el însuși) de tema serioasă. Și, apoi, nu scrie deloc *frumos* (frumos în sensul obișnuit). Articolul este dezlînat, propoziția este de-o alarmantă simplitate, nici vorbă de stil figurat, de metafore plăcute... Ionescu lasă impresia că evită dinadins fraza muzicală, rupe discursul, sparge unitatea demonstrației numai pentru a nu fi suspectat de *calofilie* (un cuvînt rușinos pentru generația care debutează în anii '30). Și, totuși, *Nu* este o carte admirabil scrisă. O carte de eseuri ce se citește cu plăcere. Ca un roman, cum se zice de regulă. O mare vervă bufonă, o imaginație critică neobișnuită există în aceste discursuri demolatoare. Este, întîi, precizia limbii și este frumusețea care vine din această precizie. Cuvintele nu parazitează în text, fraza nu se întinde mai mult decît trebuie. Există, apoi, o anumită oralitate a stilului, o agerime a gîndului, un curaj de a spune totul și de a parcurge drumul invers, umilit, pocăit, cu sentimentul că i se cuvine și această umilință și această pocăință.

Stilul confesiunii se acomodează acestor imprevizibile răsturnări de perspectivă: este, în orice situație, firesc, fără pretenții literare, lipsit de solemnitatea cuvenită, de podoabele aproape inevitabile cînd este vorba de artă... Iată modul glumeț de a discredita un comentator entuziast și pretențios: Dl. Sterian manifestă un „entuziasm de reacredință, ortodox, izmenit și grațios ca o vacă cu umbrelă." *Izmenit* în limba română e un cuvînt de subțirbie, foarte colorat. *Vaca cu umbrelă* este o imagine suprarealistă. Sau: același *critic* izmenit vrea să explice poezia balcanicului Ion Barbu prin conceptele creștine. Eugen Ionescu prinde șmecheria și-o traduce în stilul său: Dl. Sterian s-a străduit „să tragă de turul nădragilor pe oaia turcească Ion Barbu din Isarlîk pe pămînt creștin. Dl. Paul Sterian a rămas însă cu turul nădragilor (turcești) în mînă"... Stilul unui comediograf inteligent, s-a spus. Poate, dar trebuie precizat înainte de orice că stilul este adaptat mereu *stării* ce stă în spatele cuvintelor: ultimativ, apoi, deodată, sarcastic, batjocoritor, cu premeditare neserios. Vocația dramatică a lui Eugen Ionescu poate fi decelată și în această continuă mișcare a discursului critic. Dar pînă să anunțe pe viitorul dramaturg, eseurile din 1934 confirmă un original critic literar care strică jocurile criticii literare și privește în două feluri marile modele ale literaturii: o dată cu o excesivă severitate, a doua oară cu o excesivă

veselie. Pe care să-l crezi? Adevărul este că n-ai încotro: trebuie să-i admiți pe amîndoi, pentru că în ambele ipostaze eseul este strălucitor.

3. Înainte de a fi un jurnal de idei, *Nu* este jurnalul unei crize spirituale și morale. Este latura, după părerea mea, cea mai profundă a cărții. Aceea pe care comentatorii de ieri și de azi n-au văzut-o sau, dacă au văzut-o, nu i-au dat importanță. Ea anunță, am impresia, mai mult decît orice pe Eugen Ionescu de azi: cel din *Regele se stinge* și din tulburătoarele sale jurnale. Citesc, recitesc *Nu* și, dincolo de zgomotul și furia de la suprafața eseului, prind din ce în ce mai limpede altfel de sunete, aud o altă voce: e vocea din adîncurile textului, e contestația profundă, mesajul latent. Acolo, sus, la suprafață, la lumina zilei, criticul zburdă, lovește în dreapta și în stînga, contestă cu mare poftă, manifestă chiar o irepresibilă bucurie de a fi luat în seamă, de a fi altfel decît toți. Dar, încet, încet, acest discurs victorios, insolent, imperativ se destramă. O altă parte a ființei se exprimă paralel în comentariile capricioase și această parte tinde să-și creeze propriul discurs. Un *discurs al neliniștii*, un discurs — nu ezit să scriu — de ordin metafizic. Obiectul lui nu mai este propriu-zis literatura, obiectul lui copleșitor devine existența. Iar în limita existenței așteaptă, precipitată, moartea. Iată adevărata temă a jurnalului ionescian. Și, în legătură cu ea, discursul pe care Eugen Ionescu n-a încetat să-l scrie, să-l aproximeze din 1934 pînă astăzi. Dacă este de descoperit o continuitate în scrisul lui Eugen Ionescu (cel din limba română și cel din limba franceză) aici trebuie s-o căutăm: în voința și în disperarea de a cuprinde inexplicabilul din existență, în ambiția și în tristețea lui de a supune judecății raționale iraționalitatea morții.

*Nu* reprezintă momentul cînd această fundamentală temă iese cu violență la suprafață. O temă care nu vine singură: ea antrenează altele, tot atît de grave, ireconciliabile pentru spirit. Cînd tînărul eseist scrie, negru pe alb, în 1934, că trăiește „între două punți", nu prea se înțelege la început ce vrea să spună. Apoi vedem că imaginea capătă un sens, acoperă o realitate interioară angoasantă. Eseistul se gîndește pe sine într-un spațiu de cultură și într-o condiție de existență pe care le găsește inacceptabile. Din două motive cel puțin: ca scriitor într-o cultură pe care el o socotește marginală și fără șanse de a-și schimba statutul și, mai grav, ca ființă într-un univers care s-a constituit fără participarea lui. Mai simplu și mai omenește spus: ca ființă care are tristul



privilegiu de a ști că moare. De cincizeci de ani de cînd scrie, Eugen Ionescu nu încetează să pună în discuție acest trist, foarte trist privilegiu al omului printre viețuitoarele universului. În *Nu* criza (tema) lui se manifestă în chipul arătat înainte printr-o orbească răzvrătire care ia toate formele posibile.

Dar mai întîi condiția lui de scriitor într-o cultură de care se îndoiește. Sînt în *Nu* remarci foarte usturătoare despre cultura română și, în genere, despre spiritualitatea țării în care eseistul s-a născut și a cărei limbă o mînuie, în scris, cu mare pricepere. Este aproape inutil să dovedesc că Eugen Ionescu greșește, că este nedrept față de o cultură care și-a depășit repede (încă din secolul al XIX-lea), odată cu apariția unui mare poet (Eminescu), condiția de marginalitate. Nu despre acest fapt este, acum, vorba, ci de criza pe care o trăiește tînărul scriitor în anii '30, la începutul unei cariere pe care el a curmat-o brusc printr-un act de opțiune radicală. Cînd scrie eseurile sale despre Arghezi, Barbu, Mircea Eliade, Eugen Ionescu are exasperanta convingere că el scrie într-o limbă care nu are circulație mare și că ceea ce scrie e sortit să rămînă necunoscut în Europa. Citește într-un roman al lui Aldous Huxley o frază în care românii sînt puși între letoni și laponi. Citește și, deodată, înțelege: dacă voi deveni cel mai mare critic român, asta înseamnă că Huxley (sau altcineva, un european) „mă va așeza tot printre artiștii laponi și letoni". „Să fii o rudă săracă a intelectualității europene!", notează el cu spaimă. Tocmai asta nu vrea, tocmai condiția aceasta îl scoate din minți. Și are, deodată, revelația unei fatalități: „Am să mor fără să fi jucat un rol pe scena europeană, care se va nimici fără ajutorul meu!" Propoziții de două ori profetice: o dată că Eugen Ionescu ajunge în cele din urmă să joace un rol, și încă un mare rol, pe scena europeană și, în al doilea rînd, că are sentimentul că cultura europeană este sortită distrugerii. *Se va nimici fără ajutorul meu:* cum să traducem aceste cuvinte? Sper că Eugen Ionescu este, la acest punct măcar, un profet mincinos.

Criticul își manifestă, apoi, neîncrederea totală în valorile pe care le-a învățat la școală (școala românească), spune chiar că are o neîncredere *inițială* față de operele, personalitățile culturii în care se pregătește, totuși, să intre. Sentimentul meu patriotic este adînc lovit de scepticismul eseistului, dar devine mai liniștit cînd citesc cîteva fraze mai încolo că eseistul se îndoiește „integral de orice valori umane." Dacă este așa— și eseistul va dovedi că este, dovadă

*hugoliada* lui — atunci nu fac nici un efort să-l conving că operele românești (inclusiv acest fermecător *Nu*) merită încredere, puțină măcar... Trec peste considerațiile grăbite, foarte grăbite ale criticului despre specificul și despre substanța românească. Aș zice doar că substanța, specificul unei spiritualități merită mai multă atenție. Nu le putem lămuri în două-trei fraze vesele. Sînt, în schimb, foarte atent la însemnările care angajează într-un chip sau altul destinul tînărului critic. La sfîrșitul unui paragraf din *Fals itinerar critic*, el recomandă, de pildă, ca literații români să renunțe la autohtonism. „Trebuie să fim francezi." În ce-l privește, s-a ținut de cuvînt. A devenit nu numai francez (ceea ce și era, în fapt, prin mamă și prin educație), dar chiar un mare scriitor francez. Eu continui să cred că Eugen Ionescu este și un mare scriitor român prin tinerețile, teribilistele și fermecătoarele lui negațiuni din 1934 și prin foiletoanele publicate în revistele românești pînă la plecarea lui în Franța. El neagă, știu, această apartenență. Am citit în jurnalele de mai tîrziu (în *Journal en miettes* sau în *Passé présent...*, nu mai știu exact unde) declarații foarte categorice în această privință. Mai știu însă că personalitatea (și opera) unui creator se constituie nu numai din ceea ce el acceptă, dar și din ceea ce el refuză. Nu trebuie prea multă filozofie pentru a recunoaște că sîntem uneori mai puternic determinați de ceea ce nu vrem să ne determine. Eșecurile noastre pot fi tot atît de reprezentative ca și izbînzile noastre.

Ideea lui Eugen Ionescu este că, dacă profesorul său de estetică Mihail Dragomirescu (pe care, altminteri, nu ezită să-l ridiculizeze) ar fi trăit în altă țară, „ar fi fost poate un Hegel". Presupunere imposibil de dovedit. Dar să lăsăm deoparte pe Mihai Dragomirescu. Citim în discursul final (la propriu un discurs: „Doamnelor și Domnilor") din *Nu*: „Dacă eram francez, eram poate genial". Ionescu scrie această propoziție într-un text esențialmente ironic, băscălios, plin de veselie și de previziuni sumbre, menit să explice cititorilor lui de ce a scris ceea ce a scris și, mai ales, cum scrie. Să lăsăm deoparte justificările pline de fine bufonerii, să reflectăm o clipă la propoziția pe care o scrie cu o teribilă dezinvoltură: *dacă eram francez, eram poate genial*. Era, atunci (eu cred că este și astăzi) scriitor român, cum și recunoaște dealtfel cu mare năduf: „cu alte cuvinte nu țin să fiu grav și nici nu aș putea, de vreme ce fac parte, de bine, de rău, din cultura românească". Face, în mod sigur, dar nu înțeleg de ce acest fapt îl împiedică să aibă acces la gravitate. Nu cred deloc că românii sînt condamnați la neseriozitate. Sînt și ei, ca toți ceilalți europeni, cînd serioși, gravi, cînd



veseli și ironici. Și, apoi, n-a spus unul dintre ei (nu altcineva decît Eugène Ionesco) că ironia este prima formă a libertății, comedia e anticamera tragediei?

*Dacă eram francez!...* sugerează o opțiune eșuată, o dorință înăbușită, o fatalitate asumată și o rană deschisă. Curînd se dovedește, totuși, că fatalitatea nu-i asumată, că destinul poate fi încă determinat, că, stînd *între două punți*, tînărul scriitor se hotărăște într-o zi să aleagă. „Sunt omul începuturilor", sună o mică frază mîndră și amenințătoare. Frază cu două adrese cel puțin: una privește omul, *subiectul* condamnat să ia totul de la capăt (eu, Eugen Ionescu), alta obiectul care trebuie mereu început. În *Nu* ambele sînt prefigurate: în primul plan al negației este distrusă literatura trecutului și literatura prezentului pentru ca să poată *începe* alta mai autentică, în al doilea plan *începutul* se referă, la propriul destin. Îmi vin în ajutor cîteva notații din același text. Iată ce scrie eseistul cu conștiința unei împovărătoare dualități: *„Să-mi aleg definitiv un singur destin* (s.n.), un singur mers, care să mă ducă în vîrfuri sau în prăpăstii. Înțeleg că numai așa m-aș putea salva: murind pentru jumătate din mine, trăind pentru jumătate din mine. Trebuie să risc totul pe o singură carte (...) Și stau așa, pe loc, gîndindu-mă să prind iepurele de la apus și iepurele de la răsărit"...

Notele acestea amare, confuze se referă, desigur, la o criză morală. Criza egotismului și conștiința limitei în revolta individuală. Cînd Eugen Ionescu scrie: „Nu am nici o pasiune, nici o obsesie în afară de mine", el nu scrie cu bucurie această orgolioasă propoziție. Este deja o tristețe în ea, o voință încă palidă, dar o voință, de a se *transcende*, de a vedea și îmbrățișa și altceva decît *sinele* capricios, tiranic, jumătate comic, jumătate tragic. *Să aleagă, să înceapă*, să meargă într-o *singură direcție*, să renunțe la o apăsătoare, infecundă *dualitate:* toate indică, repet, o încercare de a depăși criza morală de care începe să fie conștient. Dar mai înseamnă, am impresia, și altceva: dorința de a opta pentru alt destin scriitoricesc, de a încerca, vorba eseistului, șansa genialității. El nu mai vrea să se dea de ceasul morții *între două punți*, să prindă (și să rateze mereu) *iepurele de la apus și iepurele de la răsărit*, dorește cu toate puterile spiritului să meargă pe un singur drum, să-și asume un *unic* destin, să se lepede de o jumătate pentru a da forță de împlinire celeilalte jumătăți. Mai direct spus, scriitorul vrea să se detașeze de o cultură (cultura română) și să-și

încerce șansele în altă limbă și altă cultură (cea franceză). Să aibă un singur destin. Pentru a-l grăbi, neagă cu fervoare rădăcinile, contestă (cu cîtă injustiție!) o spiritualitate de care, vorba lui, „de bine, de rău" este marcat.

Jurnalul din *Nu* ne dă veşti nu numai despre omul literar Eugen Ionescu, ci şi (într-o mai mare măsură chiar) despre omul existențial tînăr şi disperat Eugen Ionescu. Lîngă propoziția „sufăr incomensurabil că nu sînt cel mai mare poet al Europei", ce indică o atroce, vanitoasă suferință literară, este sugerată la tot pasul o altă suferință: aceea provocată de condiția omului în univers. *Lupta pentru orgoliu* nu atenuează tristețea conştiinței care vede din ce în ce mai limpede întinderea neantului. Sînt în *Nu* notații foarte acute pe această temă profund ionesciană (ieri ca şi azi). Crizei intelectuale, determinate de conştiința limitei cunoaşterii („acest idealism radical al criticei, această neputință de a lua priză asupra unui «real» axiologic din opera literară — dă criticului un sentiment amar de izolare, de neant în mijlocul activității lui"..., scrie în chip just Mircea Vulcănescu), i se asociază şi o criză de ordin metafizic. Eu cred că aceasta din urmă este mai pregnantă în *Nu* decît cea dintîi. Criza intelectuală este profundă, desigur, dar nu ireversibilă. Eseistul se îndoieşte de posibilitatea criticii literare de a ajunge la esența operei şi, deci, de utilitatea ei, dar are momente cînd crede, dimpotrivă, că critica literară trebuie să facă ordine, să dărîme ierarhiile existente şi să propună altele. Şi, apoi, chiar cînd are sentimentul că nu poate ajunge la *realul axiologic*, Eugen Ionescu continuă să scrie. El transformă eşecul într-o temă pentru o triumfătoare eseistică.

Mai greu este cînd eseistul ia act de existența lui în circumstanțele acestei crize axiologice. „Une prise de conscience" care angajează toată ființa şi cu efecte incalculabile. O conştiință care se gîndeşte, acum, pe sine într-o relație mai vastă. Ea descoperă că trăieşte într-o lume a fatalităților. Universul a fost alcătuit fără ca omul să fie întrebat. Neliniştea lui Eugen Ionescu porneşte, aşadar, de departe, de foarte departe, vizează momentul *Creației:* „Dacă aş fi asistat la facerea lumii aş fi un om cu totul liniştit azi. Dar aşa, îmi pot cădea toate în cap, în orice clipă. Dacă aş fi asistat la facerea lumii sau dacă mi-ar fi povestit-o personal, pe larg, un om de încredere, poate că aş sta să fac literatură în mod serios, cu Dumneavoastră. Aş pricepe desigur şi rostul sau lipsa adevărată de rost a activității, de pildă, literare...". Este puțină ironie în această



ciudată confesiune („îmi cad toate în cap..."), dar ironia nu ne distrage de la elementul esențial al disperării ionesciene. Omul vine şi pleacă din lume fără să fie întrebat, fără să fie consultat! E posibil? Este ceva de făcut? E posibilă doar conştiința acestei imposibilități. Atît. Suficient însă ca acuta conştiință a iremediabilului să nască o imensă nefericire. „Doamne, Doamne, ajută-mă, sunt foarte nefericit", suspină omul care îşi pune greaua problemă a condiției sale. „Cum să mă purific?" — mai întreabă el — „simt, uneori, clătinîndu-se, prăbuşindu-se într-un abis lăuntric semnificația vanității mele"... Şi o simte nu o dată, ci aproape în fiecare pagină a jurnalului.

Trebuie, în acest caz, să corectăm pe comentatorul citat înainte: nu criza axiologică determină criza metafizică, ci sentimentul neantului provoacă neîncrederea în valorile intelectului. La ce bun literatura dacă literatura nu ne poate salva, nu poate în nici un fel modifica trista noastră condiție existențială? Ar fi multe de zis privitor la această întrebare. Dar nu este tema acestui eseu. Tema lui este tînărul Ionescu, care suferă de un formidabil rău de existență şi notează în jurnalul său propoziții neliniştitoare despre moarte şi despre jocurile inteligenței. *Jocul* nu salvează, jocul nu duce la nimic. „Nimic nu merită nimic", zice el totalmente sceptic. Nici chiar să scrii despre asta? „Mi-e teamă. Am avut, odată, senzația iminenței morții: a fost o debandadă în mine, o panică, un țipăt din toate fibrele, un refuz al ființei mele întregi"... Mai au rost, în acest caz, trufiile noastre intelectuale dacă „toate sînt prostii, treceri în această trecere"?...

Atingem, am sentimentul, stratul cel mai adînc al cărții lui Eugen Ionescu. De aici trebuie să începem pentru a înțelege amplitudinea revoltei lui. O revoltă a disperării, o teamă de existență care, curios, nu paralizează forțele spiritului, nu-l împiedică să scrie, să continue să scrie. Am putea crede că, dimpotrivă, frica este productivă, sentimentul neantului grăbeşte ritmurile scriiturii. „Nu mai pot îndura atîta frică!", notează în ziua de 28 august autorul, dar frica nu opreşte confesiunea. Jurnalul continuă în stilul cunoscut. „Mă clatin aşa de tare, desigur, pentru că nu am nici o siguranță"... Planurile se amestecă, aici, din nou. Clătinarea este de natură gnoseologică, desigur, dar în imediata ei vecinătate se află, ca totdeauna, o altă clătinare cu o cauzalitate mai misterioasă. Rădăcina ajunge departe, s-a văzut, la începuturile lumii

Atunci s-a hotărît condiția existențială a omului. Și Eugen Ionescu protestează încă de acum (de la douăzeci de ani) împotriva acestei iremediabile condiții. Afectează, uneori, că nu-i pasă, că, fie ce-o fi, efemeritatea nu-l înspăimîntă. Dar numaidecît se trezește, și din sudoarea rece a propozițiilor înțelegem fără dificultate *că-i pasă* enorm de ceea ce se întîmplă cu el. „Dar atunci de ce mă sperii atîta, Doamne, de ce mă sperii de moarte în toate zilele în toate nopțile, la toate colțurile? De ce îmi tremură oasele și dinții și carnea?"

Ce bizar! Aceste propoziții îmi dau impresie că traduc un *psalm* de Tudor Arghezi, par să comprime în cuvinte deposedate de orice frumusețe formală teroarea mistică din *Duhovnicească* pe care eseistul o făcea de rîs în prima parte a cărții! Demolarea poemului arghezian n-a liniștit deloc pe eseist. Aș spune că demolarea n-a avut alt rezultat decît să întărească în eseistul vioi și insolent sentimentul unei iremediabile prăbușiri. Spre finalul cărții, cînd Eugen Ionescu dă sfaturi din belșug cititorilor săi, luîndu-i ușurel în rîs, scrie fraza următoare, cîtuși de puțin veselă: „O seamă de oameni se laudă că știu să întemeieze prezentul pe eternitate. Nu le-am prins meșteșugul. Aceasta ar fi, desigur, mîntuirea mea...". Putem lua această mărturisire în glumă, autorul însuși pare să ne invite discret în acest sens. În ce mă privește, sînt tentat, mai degrabă, s-o iau în serios. Ca noi toți, tînărul creator suferă că nu este etern, mîntuirea i-ar veni dacă ar putea atinge un capăt al eternității. Însă el știe (acest fapt îl știe, în definitiv, bine) că individul este condamnat la efemeritate. Geaba vrea moralistul să ne convingă mai departe că nu crede în „adevărul morții", că mai degrabă crede în gheață, în cartof, în micul dejun... Și tot degeaba scrie că „disperarea este tot așa absurdă ca și speranța"... Nu-i rămîne, în fond, decît speranța disperării. Și literatura, desigur, care să depună mărturie despre această alianță.

4. Cînd scria *Nu*, Eugen Ionescu credea că *jurnalul* este forma cea mai autentică și mai adecvată literaturii. Totul este, totul devine un jurnal. „Poezia este un jurnal comprimat", zice el într-un articol publicat în revista *România literară* (nr. 44/1932). Mai tîrziu, cînd jurnalul literar coborîse prea mult în mizeriile personale ale individului, criticul nu renunță la convingerea lui în posibilitățile genului, dar impune o exigență: „Eu cred că jurnalul, ca literatură de introspecție, este definitiv condamnată. Dar ca să



redevină valabilă, ea trebuie să însemne într-adevăr o dedublare, un *«epicism» interior*, o *luciditate corosivă* (s.n.)..." (*Facla*, nr. 1578/1936). Epicism interior și luciditate corosivă: două formule care pot spune ceva și despre jurnalul lui Eugen Ionescu. Despre corosivitatea lucidității aproape că nu mai trebuie vorbit. Se poate ușor vedea din cartea de față, oriunde am deschide-o. „Epicismul interior" ar merita un comentariu special. Înțeleg această sintagmă ca o necesitate a mișcării ideilor în discursul critic, ca o întrupare epică a conceptelor. În *Nu* imaginația lui Eugen Ionescu este foarte dinamică și simțul lui epic zburdă prin pagini. Acest remarcabil simț îl ajută să creeze o mitologie negativă. Cu eroi ce ne fac să rîdem, ca acei savanți din *Trifoiul cu patru foi* care se ceartă cu multă știință și cu o scandaloasă lipsă de umor în privința unui fleac, un mare fleac...

*Nu* e un jurnal în care criza valorilor intelectuale se fundamentează pe o teribilă criză morală. Mă îndreptățește să susțin acest lucru, împotriva interpretării tradiționale a cărții, și o declarație făcută de autor în 1935, după ce zarva provocată de *Nu* se domolise. Iată ce scrie Eugen Ionescu, detașat, acum, de cartea ce iritase atîtea spirite: *„Declar că acea carte nu este o carte de critică literară, ci starea unui scriitor de critică a cărui liniște a fost tulburată de preocupări mari, grave* (s.*E.I.*). Dacă eram pantofar, aș fi spus tot așa: de ce să fac pantofi cînd pantoful se uzează și cînd cel ce poartă pantofi va muri? Sau: cum să stau liniștit să fac critică literară cînd sînt chinuit de soluționarea imposibilă a problemelor ultime? Pe scurt, *Nu* este cartea unui întîmplător critic literar a cărui critică a fost minată de nesiguranțe care subordonau și activitatea culturală. Asta ca să se știe ce rol accidental cu desăvîrșire a avut acolo critica literară la care pot reveni cînd o prezint independentă de problemele ultime, circumscrisă de ea însăși" (*Facla*, nr. 1371/1935).

Trebuie spus că Eugen Ionescu nu s-a ținut de promisiune: a continuat să scrie articole, eseuri critice, fără să reușească să se separe o singură dată măcar de „problemele ultime" pentru că, scriind despre contemporani, el n-a reușit cu nici un preț să se uite pe sine. „Problemele ultime" i-au acaparat, realmente, scriitura, cum i-au acaparat (și sub ce forme!) existența.

## HUGOLIADA. BIOGRAFIA OMULUI RETORIC

Stilul ironic — nu însă și stilul neliniștit, disperat — din *Nu* este continuat în *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*, un studiu biografic neîncheiat, publicat (primele patru părți) în *Ideea europeană* nr. 2—4 și 5—6, 1935/1936 și tradus nu de mult în limba franceză[1]. În prefața la ediția pariziană, Eugène Ionesco mărturisește că, în tinerețe, îi plăcea enorm să „dezumfle" instituțiile și talentele mari. Victor Hugo reprezenta, atunci, simbolul insuportabil al retoricii și al poeziei oficializate, instituționalizate. Tînărul eseist îl demontează cu abilitate, arătînd partea comică a sublimului, impostura geniului. Latura tragică, anunțată în titlul eseului, se pierde în această biografie zeflemitoare, sclipitor scrisă. Ea creează un personaj nou, pornind de la unele date reale din biografia socială și sentimentală a lui Hugo (sînt folosiți E. Biré și alți biografi ai poetului). Iese, la urmă, o *existență* de o exemplară mediocritate. Este existența *omului retoric*. Căci despre acesta este vorba, în fond, în eseul lui Eugen Ionescu: despre omul de litere glorios, petrecăreț, de-o atroce vanitate și de-o insuportabilă logoree. Iubirile celebre ale tînărului rege al romantismului, crizele lui de conștiință, iarăși celebre, intrate în istorie, sînt comentate cu maliție și orientate în sensul grotescului. *Viața* lui Hugo este o operă de imaginație menită să discrediteze o noțiune hotărîtoare pentru secolul al XIX-lea: noțiunea de *geniu*. Încă din *Nu*,

[1] Retipărit parțial de *Secolul 20* (nr. 2/1972) însoțit de o analiză critică; apărut, sub titlul *Hugoliade*, la Gallimard, 1982, cu o prefață de Eugène Ionesco și o amplă postfață și un tablou cronologic.



Eugen Ionescu se arată iritat de mistica geniului. „Geniul — scrie el — este o formidabilă lipsă de personalitate (...); geniul este o uriașă sumă a locurilor comune ale omenirii (...); un om mediocru este mai autentic decît un geniu"... În primul capitol din biografia (antibiografia) lui Hugo, eseistul revine asupra acestei idei, tăgăduind profunditatea și puterea de reprezentare a geniului: „geniul nu e decît o lungă voință de a fi geniu; o voință lungă, neobosită și încăpățînată (...); omul celebru și genial este acela care abandonează toate lucrurile cu adevărat esențiale, toate aspirațiile, toate absoluturile spiritului (...), un dezgustător arivist"... Hugo ar intra în această formulă și biograful său îl arată în situații jenante: intoxicat de literatură și intoxicînd pe alții cu propria literatură, amant infatigabil, ascuns sub patul unei concubine, tremurînd de frică la apariția soțului și a poliției... Surprins în flagrant delict de „conversație criminală" (adulter), Hugo fuge ca un iepure și cere ajutor unei soții inteligente și înțelegătoare (Adèle). Se consolează și pleacă în voiaj cu altă femeie (statornica Juliette Drouet) și comedia continuă... Invitat de Louis-Philippe, Hugo îl lingușește și-i veghează somnul, zicînd că veghează Franța. Cînd moare Léopoldine, fiica lui, poetul nu găsește altceva de făcut decît să scrie versuri patetice și retorice. În camera Thérèsei Biard, tînăra femeie care dublează pe vîrstnica Juliette, poartă izmene lungi și recită poeme vaste... Amănuntul vestimentar trebuie reținut. Eugen Ionescu îl va folosi mai tîrziu în jurnalele sale, atunci cînd vorbește de tatăl său, neînduplecatul tiran. Biografia ironică începe să aibă un sens în această ordine ascunsă a fantasmelor. Hugo reprezintă imaginea incipientă a unei obsesii ionesciene: obsesia autorității tiranice. Omul retoric anunță o mitologie pe care teatrul și eseistica din anii maturității o vor construi în chip strălucit. Deocamdată, nu-i vorba decît de teroarea omului de litere și de cabotinismul unui talent răsfățat și profitor. El cumulează ticurile și viciile scriitorului tradițional, și pe acestea ține să le discrediteze tînărul eseist exasperat de mistificația literaturii. El exprimă, de altfel, aversiunea generației sale față de *Retorică* și față de un anumit mod de a fi scriitor. Hugo este în anii '30 monstrul sacru ce trebuie doborît. Simbolul poeziei care face curte puterii, imaginea goalei prozodii. Eugen Ionescu aduce în discuție și ideea imposturii morale. El nu analizează poezia (o respinge global: „Hugo a construit un oribil și grotesc edificiu [...], poeții moderni nu depind de Victor Hugo decît prin reacțiune"...), caută doar inconsecvențele, facilitățile

omului de lume și, în funcție de ele, condamnă talentul clasicizat deja în viață, admis la Academie, stipendiat de regele burghez. Și construiește, atunci, o biografie derizorie, iar în interiorul ei geniul este sacrificat. Rămîne, goală și ridicolă, ființa retorică. Se răsfață spiritul suprafețelor, produs al convențiilor și al atitudinilor literare, prea literare.

Trebuie să vedem în acest eseu tineresc, scris cu o mare poftă demolatoare și cu un scăpărător umor, intoleranța mai generală a spiritului de avangardă față de stilurile culturale constituite și față de *existențele* glorioase, sacralizate. Într-un discurs ulterior (*Discours sur l'avangarde*, 1959, reprodus în *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, 1966), Eugène Ionesco definește omul de avangardă ca un inamic în interiorul cetății pe care vrea s-o dizloce cu orice chip, căci orice formă de expresie stabilită este o formă de opresiune. El este opozantul sistemului existent, criticul „tiraniei și al pompierismelor"... Avangarda este libertatea — mai zice el. În imaginația tînără și intolerantă a eseistului român, Victor Hugo, geniul tiranic, poetul triumfător, reprezintă tocmai această *formă de opresiune* literară ce trebuie distrusă, dimpreună cu omul retoric care se bucură de facilitățile unui prea abundent talent. Mai rămîne de lămurit paradoxul că în acest detestabil cabotin trăiește, totuși, un mare poet, că amantul patetic și curajos ca iepurele a lăsat o operă lirică despre care Gide mărturisea, cu năduf, că este cea mai importantă pe care a produs-o Franța... Și, apoi, Retorica l-a născut, oare, pe Victor Hugo, sau Hugo a creat o retorică pe măsura spiritului său și retorica lui a acoperit și stăpînit aproape un secol de poezie?

Tînărul Eugen Ionescu nu-și pune astfel de chestiuni. El este la vîrsta cînd bate în zidurile literaturii și aude ecourile vidului.

Și mai este, apoi, această *viață* autoritară și glorioasă, reușită (prea reușită pentru un creator), plină de mari evenimente, mulțumită de sine, adorată de contemporani, sacralizată de urmași?! Imaginea acestei plenitudini pare falsă unui spirit obsedat de moarte, convins că orice existență este un eșec. Într-un text recent[1], Eugéne Ionesco reformulează această idee care nu l-a părăsit din adolescență: „m-am înșelat pentru că am făcut literatură; am fost devorat de ambiția literară, de pasiunea literaturii încă din fragedă vîrstă; prea tîrziu azi pentru a mai schimba ceva; nu

[1] Colloque de Cerisy la Salle. *Ionesco: Situation et perspectives*. Editions Pierre Belfond, 1982.



m-am împlinit în literatură (...); Ca Sartre, și ca atîția alții, am înșirat și eu cuvinte, cuvinte(...); setea și foamea de absolut nu pot fi satisfăcute de literatură; sau, mai degrabă, de literatura pentru literatură"... Am sentimentul că, după cincizeci de ani, marele dramaturg încearcă să explice într-un chip mai serios juvenilele sale negațiuni. Existența omului de litere *(omul retoric)* trăită în afara sentimentului tragic este o farsă. Iar dacă este trăită în sensul și în nota ei adevărată, viața este un eșec. Iată de ce orice altă soluție de existență pare eseistului opera unui cabotin. Și cum Victor Hugo are o viață împlinită, triumfătoare, Eugen Ionescu o ia în răspăr și o traduce în limbajul unei comedii burlești. O citim amuzați, dar biografia ironică nu scoate din capul nostru imaginea poetului care a tras după el o generație de scriitori și a înfruntat cu pana (retorica) lui un imperiu. Asupra farsorului sîntem lămuriți, mai rămîne de dovedit că geniul nu există.

## ALBUL ȘI NEGRUL

*Le Blanc et le Noir* este o carte de desene și comentarii în marginea desenelor apărută la Editura Erker din Saint-Gall. Autorul este dramaturgul Eugène Ionesco, aflat la a doua lui încercare de a se exprima și altfel decît prin intermediul cuvintelor. Prima este din 1969 *(Découvertes)*, seducătoare carte de confesiuni, însoțită de desene deliberat naive, copilărești, de o puritate, totuși, ce te pune pe gînduri. Cum am dovedit în alt loc *(Întoarcerea autorului)*, Eugène Ionesco descoperă prin ele lumea pierdută a copilăriei, lumina primei dimineți a lumii. Nu știu dacă amintirea copilăriei a provocat liniile acestea ce urcă și coboară în ritmuri imprevizibile sau liniile (desenele) au readus în minte lumea copilăriei.

Desenele de acum par a avea o funcție mai precisă: o funcție terapeutică. Cel puțin așa susține autorul. El se află în vacanță departe de Paris și face în fiecare zi drumul de la hotel la atelierul unui prieten îndatoritor. Ajuns aici, scriitorul își pune un halat de lucru și, ajutat de un meșter, execută operațiile necesare unei litografii. E mulțumit, este chiar senin, eliberat de angoasă, desenează cu plăcere și traduce, apoi, în cuvinte impresiile sale despre desenele acestea în care *Albul* și *Negrul* se confruntă, își întorc spatele cu mînie și, la urmă, se îngăduie pe foaia albă. Am în față exemplarul nr. 66 dăruit de autor într-o dimineață frumoasă de septembrie, 1982, în cafeneaua *La coupole* de pe Boulevard Montparnasse.

[Regăsesc un Eugène Ionesco neobișnuit de cordial, aproape tandru. Se uită la mine cu o privire bună și inteligentă. Are cu-



vinte măgulitoare despre critica românească actuală. Discuția se deplasează repede spre viața literară din anii '30. Povestește cu mare vervă întîmplări amuzante. Stătea într-un rînd, zice el, într-un hotel de pe Calea Griviței lîngă o berărie și în fiecare seară asculta pe cîntăreața localului începîndu-și repertoriul cu „Mihalache, vai de mine". Era un cîntec de lume, la modă atunci. Dramaturgul ține bine minte *vorbele* cîntecului și vorbele repetă aceste versuri de pomină:

„Mihalache, vai de mine
.....
Sînt femeie în putere..."

Scriitorul parizian n-a uitat pe Mihalache și nici elegia pe care a provocat-o prin infidelitățile lui scandaloase. Reproduce versurile naive și mă întreabă dacă ele mai circulă prin cîrciumile bucureștene. Nu mai circulă, îl asigur eu, au apărut în schimb altele mai sincronice de felul:

„Jimmy, Jimmy samurai
Dă-mi dolari ca să mă ai..."

Lumea merge înainte și, odată cu ea, cîntecele de lume evoluează. Nu mai există nici hotelul, nici cîrciuma de pe Griviția. Există, doar, amintirea lor și a cîntecului înveselitor în memoria unui mare dramaturg. Schimbăm subiectul și ajungem la evenimentele zilei. Eugène Ionesco tocmai a citit presa de dimineață și mă pune la curent în stilul său (stilul ironiei tragice) cu ceea ce se întîmplă în lume. Sînt mai atent la felul în care comunică dramaturgul aceste vești rele (căci sînt numai vești rele), decît la veștile ca atare. Ascultîndu-le, ai impresia că apocalipsul a început, a ajuns deja pe Boulevard Raspail... O tresărire a vocii, o nuanță jucăușă lasă însă să se înțeleagă că, totuși, există o șansă, nu-i încă totul pierdut...]

Privesc, acum, desenele tremurate, nici figurative, nici abstracte, figuri stranii, ieșite din mîna unui om care (ne avertizează el!) nu știe să deseneze. Unul reprezintă un manej, altul — mai complicat — un arbore de care spînzură grotești capete triunghiulare. Trag cu ochiul la comentariul de pe cealaltă pagină. Ionesco îl numește *arborele rîsului* și are impresia că figura rîzătoare care atîrnă de ramuri seamănă cu „ce pauvre idiot d'oncle". Nu-l pot confirma, necunoscînd pe sărmanul unchi, capul care atîrnă este

însă — asta se vede limpede — de tot hazul. Un alt arbore are ramuri negre, foi negre și, mai jos, din tulpina golașă răsar capete triunghiulare cu urechi dreptunghiulare sau sferice. Fantasme ce se pot analiza (psihanaliza). Mă abțin, trec mai departe, și mai departe dau tot peste capete de oameni însoțite, acum, de capete de cai. Ele se sprijină pe tulpini fragile de flori. Capetele nu sînt grotești, nu înspăimîntă, par mai degrabă că vor să-și ia zborul. Par, cu adevărat, sau mă las influențat de comentariul autorului? Desenul următor reprezintă un cap de rinocer, o mască, altă mască, un cap de clown, un cap de copil care iese direct din trup și alte figuri inextricabile, unele albe, altele negre. Un manej, deci, prins de un ochi ce se înveselește privind rotirea nebună a lumii. Două capete negre răsturnate și două capete albe în poziție normală sînt introduse într-o coroană imensă și impunătoare ca un castel. Sus, în colțul din stînga, un alt cap sau o casă (nu știu cum să-i spun) izolată și tristă. Ea (el) veghează cu aer resemnat drama regală. Pe margine autorul notează: „o să vedem, în cîteva zile, reluarea *Regelui se stinge* la Odéon... "

Încep să văd legătura între coroana care înghite atîtea capete și umoarea rece a dramaturgului provocată de lectura regizorilor. O lectură rea, programatică. Merg mai departe și aflu o cruce solitară și mai multe figuri spînzurate de bare negre. Vreau să văd cum explică autorul această compoziție, dar autorul se scuză politicos că nu poate interpreta desenul: „mîna a făcut ceea ce i-a plăcut..." Urmează alți arbori, alte cruci, alte capete spînzurate, albe și negre, într-o simetrie aproape perfectă. Apoi un superb, tînăr, viguros arbore care își lasă aripile în jos, într-o atitudine de resemnare mîndră. N-are flori, n-are fructe, este singur, dar nu înfrînt în singurătatea lui. Două pagini mai încolo, răsare într-o inimă mică un arbore mare. Acesta, da, are flori cu două, trei și chiar patru petale. Flori albe și negre, ieșite din același trunchi puternic. Desenul îmi amintește de arborele vieții din iconografia populară românească, numai că Ionesco a introdus un element nou, angoasant: arborele încărcat de flori albe și negre este rupt de inimă. O ruptură care s-ar putea să coste și inima, și arborele...

De la desenele de o naivitate — îndrăznesc să zic — puțin calculată, mă întorc la textul pe care l-am parcurs în fugă. Vreau să văd cum explică Eugène Ionesco aglomerarea de arbori, capete triunghiulare, cruci singuratice. Recitesc comentariul și-mi dau seama, o dată în plus, de puterea cuvintelor de a transforma



pînă și un dezastru într-o sărbătoare. În textul lui Ionesco arborii singuratici, crucile și capetele spînzurate par nespus de strălucitoare, opoziția dintre alb și negru ia proporții shakespeariene. Dar nu pînă la capăt, nu pînă la consumarea tragediei. Înainte de a se petrece iremediabilul, intervine o propoziție care dă alt curs textului, oprind astfel expansiunea tragicului. Ionesco este neîntrecut în astfel de răsturnări. Confesiunea lui este un spectacol de inteligență și fantezie. Marele dramaturg se joacă, se amuză, desenînd la întîmplare, ignorînd legile desenului, dar cînd trebuie să explice jocul lui cu culorile, propozițiile devin serioase. Contemplînd un cap țuguiat și un arbore abandonat în tristețea lui, scriitorul începe să se întrebe despre viață și moarte. „Blestematele chestiuni insolubile", care de la Dostoievski încoace tulbură conștiința creatorului modern, se insinuează în textul pregătit să primească în chip sărbătoresc năzbîtiile unui desenator amator. Iese pînă la urmă altceva: un eseu sclipitor despre neștiința de a desena, o confesiune tulburătoare (nu exagerez: tulburătoare) despre vînătoarea de forme, o reflecție cînd gravă, cînd ironică, dar totdeauna profundă despre lupta dintre *Alb* și *Negru*.

Ionesco acceptă un vechi și naiv maniheism, îl răstoarnă, îl reașează în relația inițială, face, pe scurt, din lupta dintre două culori (sau dintre culoare și absența culorii) o experiență fundamentală. E o întîlnire romantică și revelatoare. Negrul este brutal, teribil, puterea lui de a înghiți celelalte culori este mare, dar dacă pui o pată roșie și una oranj, ei bine, *negrul* începe să-și piardă forța, cezarismul lui se diminuează! Albastrul este mai neputincios în fața *Negrului*, el trebuie protejat, și desenatorul, angajat în această confruntare de partea celui slab, începe să fie neliniștit, caută soluții ferme pentru a stopa agresorul: „Mă scol de la masă, fumez o țigare, privesc încă o dată albastrul meu bolnav. Deodată, mă decid să-l întăresc atît cît pot, nu-i nimic de făcut, există fără îndoială mijloace pentru a ocroti albastrul printr-o pavăză, dar oare de ce culoare? un gri sau un cerc alb?"... Soarta albastrului a devenit soarta unei ființe amenințate de o mare primejdie. Ionesco este hotărît s-o apere cu orice chip, spectacolul suferinței este pentru el insuportabil. Ca Jean-Jacques Rousseau, el este de părere că „suferința unei singure ființe este suferința tuturor ființelor"...

Culorile devin, în interpretarea dramaturgului, niște fantasme cu care intră el însuși în luptă, curajos și nepregătit, gata de jertfă și înfricoșat. *Roșul* este răutăcios, *Albul* este pur, dar, pus într-o

combinație specială, *Albul* poate deveni agresiv. *Negrul* este, nu mai încape îndoială, *Răul*, *Crudul* în opoziție mereu cu *Binele* sugerat, după tradiție, de *Albul* care reprezintă absența culorii sau starea zero a culorii. Încercînd să le asocieze, să le împace, Ionesco inventează forme așa cum a inventat cuvinte. O veritabilă „vînătoare de forme". Nu-i mulțumit de ele, n-a ieșit ceea ce a voit, nu poate să deseneze ceea ce vede („dacă aș putea să fac ceea ce văd!"), dar se consolează repede, în definitiv arta a coexistat din toate timpurile cu catastrofele... Dramaturgul nu știe dacă ceea ce face este tragic sau comic. „Încă de la prima mea piesă, am vrut să scriu tragedia limbajului: asta fu comic!..."

Numai comic? Dramaturgul nu spune totul. Comicul comunică în piesele sale atît de repede cu tragicul, încît nu știi niciodată dacă trebuie să rîzi sau să plîngi, căci tragicul și comicul existenței umane vin, deodată, spre tine. Ca desenator, Eugène Ionesco se consideră „naiv comic". Observăm însă că desenatorul comic și naiv nu este ocolit de problema gravă a morții. Într-o propoziție înghesuită într-un paragraf îi scapă o mărturisire de o extremă gravitate: „încerc să reprezint, cu adevărat, viața și moartea". Ar vrea să învețe să deseneze tocmai pentru a sugera această confruntare mai dură. O pagină mai înainte pare foarte decis să apuce taurul de coarne: „Am ajuns la un punct în care trebuie să rezolvăm cu orice preț problema morții. Problema se pune acum cu toată acuitatea ei..." Și, ceva mai departe: „Ne este imposibil, de aici înainte, să acceptăm inacceptabilul. [...] Nu moare și nu moare în noi, cu adevărat, decît ceea ce nu este sacru..."! De la o simplă problemă de tehnică a desenului, Ionesco a ajuns la o temă metafizică. Și nu oricum, nu în acel fel dibaci al eseiștilor de a întoarce lucrurile după cum vor ei: dramaturgul se implică în comentarii, face din destinul unei culori neajutorate propriul său destin amenințat de răul implacabil. El ajunge astfel la întrebarea pe care n-a încetat s-o pună de cînd a început să scrie: „pourquoi on meurt?"..

*Le Blanc et le Noir* repune grava interogație, urmărind modul în care o culoare sumbră, răutăcioasă, acaparatoare se domolește în fața rezistenței îndîrjite a unei culori slabe și inocente. Creatorul încearcă să facă dreptate: adaugă ici o linie, pune colo un punct, strecoară o pavăză între două figuri care vor să se nimicească. Se contrazice adesea, dar în contradicția asumată este o șansă. Ionesco îi găsește o denumire căreia numai el îi poate da un conținut: „speranța disperării".

## MIRCEA ELIADE. NARAȚIUNEA MITICĂ[1]

Descopăr în *Fragments d'un journal* (Ed. Gallimard, 1973) o propoziție ce mă pune pe gînduri: romanul este „singurul gen literar care convine talentului meu". Surprinzătoare mărturisire! Mircea Eliade, care a publicat eseuri, jurnale, nuvele, și care are în spatele lui o mare operă științifică, regretă că n-a mai putut scrie romane și are credința că numai romanul îl poate exprima integral. Să descoperi structura atomului și să ai sentimentul că numai poezia ți-ar putea traduce lumea interioară! Să fii socotit o autoritate într-o disciplină foarte severă și să te gîndești cu nostalgie la *întoarcerea* la literatura de imaginație — iată un fapt mai greu de înțeles. Adevărul este că Mircea Eliade n-a ignorat niciodată opera lui romanescă și, în același jurnal, avansează o ipoteză seducătoare: „sînt din ce în ce mai convins de valoarea *literară* a materialelor de care dispune istoricul religiilor. Dacă arta — și în primul rînd arta literară: poezia, romanul — cunoaște o nouă Renaștere în zilele noastre, ea se datorește redescoperirii funcției miturilor, simbolurilor religioase și a comportamentelor arhaice. În fond, ceea ce fac de mai mult de cincisprezece ani nu este cu totul străin de literatură. S-ar putea ca cercetările mele să fie considerate într-o zi ca o tentativă de a regăsi izvoarele uitate ale inspirației literare."

Însemnarea de mai sus este de două ori importantă pentru gîndirea lui Eliade: (1) pentru că ea concepe o Renaștere a litera-

[1] Sub titlul: *The Mythical Dignity of Narration*, acest eseu a apărut în volumul *Imagination and Meaning*. The Seabury Press, New York, 1982.

turii prin redescoperirea miturilor și a simbolurilor religioase și a comportamentelor arhaice și (2) opera istoricului religiilor nu este străină de *literatură*. Asupra primei idei vom reveni. Să vedem ce implicații are cea de a doua. Mircea Eliade vrea să sugereze că imensul tezaur de fapte scoase de el din spiritualitatea arhaică nu este în afara unui scenariu literar. Literatura de azi ar putea găsi o sursă importantă în mituri și, în același timp, căutarea miturilor este ea însăși o aventură literară. Nu este, oare, în această sugestie o invitație discretă de a citi *opera științifică* ca un roman? Mircea Eliade nu împinge lucrurile pînă aici, dar ne lasă nouă libertatea s-o facem. Ce sînt, în fond, aceste relații conflictuale între *sacru* și *profan*, *nașteri mitice* și *eterne întoarceri*, dacă nu elementele unei vaste narațiuni inițiatice? Personajele ei sînt miturile: rătăcitoare, travestite, personaje pierdute și regăsite sub înfățișări profane în societatea modernă. Dacă nu greșesc, Mircea Eliade definește, undeva, mitul o *întîmplare sacră*. La început a fost, așadar o *întîmplare sacră* și din ea a rămas ceva (un semn). De cele mai multe ori ceea ce se păstrează este figurat de un personaj care continuă să trăiască într-o lume din care sacrul a fost eliminat.

A căuta miturile este a căuta sensul și scenariul *întîmplărilor sacre*, ceea ce echivalează cu o aventură în imaginar. Adică o formă specială de romanesc: *romanescul mitic*. Romanul vechi descrie (după o definiție cunoscută) o *aventură*, în timp ce *noul roman* înfățișează *aventura unei scrieturi*. Dar *romanul mitic?* Negreșit: o *căutare spirituală*, *scriitura unei aventuri mitice*. Poate el deveni *l'aventure mythique d'une écriture initiatique?*

Se cere, în astfel de cazuri, un lector inițiat și un tip de lectură specială. Gilbert Durand o numește *lecture mytho-critique*, iar o elevă a lui (Simone Vierne), care se reclamă și din gîndirea lui Mircea Eliade, *lecture initiatique*. Scopul ei este să descopere miturile ascunse în text, pornind de la ideea că *textul* este mai mult decît o *textualitate*. Autoarea citată ne atrage atenția *(La littérature sous la lumière des mythes*, în *Cahiers de l'Herne*, nr. 33) că nu numai romanul mitic poate fi citit astfel, ci toată proza: de la *Henrik von Ofterdingen* al lui Novalis la *Consuela* de George Sand, *Călătorie spre centrul pămîntului* de Jules Verne etc. În structurile profunde ale imaginarului se află, totdeauna, mituri ce așteaptă să fie reînviate printr-o lectură adecvată. Căci, spune Simone Vierne (puțin afectată, în treacăt fie zis): „lire n'est pas seulement un exercice intellectuel, c'est mourir un peu — à soi et au monde profane."



Eu aș zice altfel: a citi este a renaște puțin, a retrăi întîmplările sacre, a trăi în compania *eroilor-mituri*. Dar să ne întoarcem la Mircea Eliade. Trebuie să distingem în vasta lui operă două categorii de cărți: unele care pornesc de la sacru spre profan (de la *mit* spre *interpretarea lui științifică)* și altele care pornesc de la *întîmplări profane* spre a sugera continuitatea *întîmplărilor sacre*. Acestea din urmă sînt operele de ficțiune. Se observă ușor la lectură (nu neapărat *inițiatică*, *mito-critică)* legătura dintre cele două planuri. O jumătate de *simbol* (în sens grecesc antic) caută în scrierile lui cealaltă jumătate. Omul de știință are nostalgia omului de litere și, voit sau nevoit, se ajută unul pe altul. Ficțiunea nu-l părăsește în analiza miturilor australiene (regia ideilor, narațiunea), știința savantului nu rămîne în pragul nuvelei fantastice. Dar, ce curios, Mircea Eliade mărturisește că trăiește separat, în două compartimente: „sînt incapabil de a exista simultan în două universuri spirituale: literatura și știința" *(Fragments d'un journal*, p. 116). Și mai departe: „aceasta este slăbiciunea mea fundamentală: nu pot să mă mențin în același timp și treaz și în vis, în joc. Îndată ce «fac literatură», mă regăsesc în alt univers; îl numesc oniric pentru că are o altă structură temporală și pentru că raporturile mele cu personajele sînt de natură imaginară și nu critică."

Să-mi dea voie să nu-l cred. Nu, în orice caz, în întregime. În interiorul universului oniric, relațiile dintre lucruri (indivizi) nu sînt cercetate, oare, cu spiritul „treziei"? Cînd sîntem mai aproape de adevăr? În universul lucidității sau în universul oniric?... Adevărul este că univers oniric pur nu există din clipa în care a fost transcris în literatură. „Natura imaginară" devine în opera de artă o natură „mijlocită", „critică". Individul care își povestește visele le-a introdus, deja, în structurile lucidității sale. Din confesiunea lui Mircea Eliade reține ideea că literatura și știința miturilor solicită, din partea lui, exigențe și instrumente diferite. Acest fapt este adevărat. Ceea ce nu înseamnă că, într-una din aceste ipostaze, el este altul, total altul, fără nici o legătură cu celălalt care stă pe tușă. Psihologic vorbind, dedublarea absolută nu-i posibilă, cu atît mai mult în artă, unde universurile, vorba știm noi cui, *se cheamă*, *se confundă*...

Este, apoi, literatura *(Șarpele*, *Secretul doctorului Honigberger*, *La țigănci* și, mai ales, ultimul lui roman: *Noaptea de Sînziene)* plină de rituri și mituri, literatură cu *text* și *subtext*, invadată de obsesiile mitologului. Este adevărat că Mircea Eliade apără, în

sens formal, puritatea genului epic. Încă din eseurile vechi *(Oceanografia)*, deducem ideea că romanul trebuie să fie, înainte de orice, roman, adică narațiune liberă, desfășurare de fapte, fără intervenția, dacă se poate, a autorului (sub forma „analizei", „psihologiei"). Iarăși curios: un prozator care are ca model epic pe Gide și prețuiește pe Italo Svevo, Aldous Huxley, Joyce n-ar trebui să ridice obiecții împotriva intervenției naratorului în text. Totuși, Mircea Eliade o face. Vorbind de John Dos Passos *(Manhattan Transfer)*, el laudă „totala lipsă de psihologie, de analiză și explicație" *(Oceanografia*, 1934, p. 105). Pentru că, susține el mai departe, există o cunoaștere „esențială, reală, directă, care nu are nevoie de psihologie". În consecință: „autorul nu trebuie să ne vorbească despre d. Ion Ionescu — ci să-l lase să activeze așa cum e el, nu așa cum îl vede autorul. Orice explicație psihologică e inutilă, atîta timp cît nu se referă decît la o etichetă sau la un automatism sufletesc..."

Propoziția din urmă nuanțează refuzul lui Eliade de a primi „psihologia", „analiza" în roman. Mai aproape de sensul gîndirii sale ar fi: nu *psihologism*, nu *analiză* care se referă la niște abstracțiuni (automatisme sufletești). Dar ce, atunci? În *Fragments d'un journal*, reîntîlnim ideea, sub o formă mai limpede: „seara continui, nu fără efort, să citesc *Zgomotul și furia* de Faulkner. Din tot ceea ce am citit pînă acum, cartea aceasta mi se pare cea mai puțin reușită. Tehnica datează: 1930, influențele lui James Joyce, John Dos Passos. La ce folosește acest lung, absurd, neinteresant monolog interior al unui neurastenic pe punctul de a se sinucide? Ușurința pretențioasă a monologului interior, care dă o falsă impresie de autenticitate. Cunosc prea bine seducțiile, capcanele, înșelăciunile monologului interior sau ale filmului mental, pentru că le-am utilizat în *Lumina ce se stinge* (era, de asemenea, prin 1930). Dar unde poate duce un asemenea procedeu? La universul cabalistic al ultimului James Joyce: cifru, solidaritate mistică a sunetelor, spațiilor, luminilor; universuri seminale, multidimensionale. De scris un lung articol pe care l-aș putea intitula: «Despre necesitatea romanului roman» unde să vorbesc despre dimensiunea autonomă, glorioasă, ireductibilă a narațiunii, formulă readaptată la conștiința modernă a mitului, a mitologiei. A explica, de asemenea, că omul modern — în aceeași măsură ca omul societăților arhaice — nu poate exista fără mituri, fără «povestiri» exemplare. Și demnitatea metafizică a narațiunii, ignorată, bineînțeles, de generațiile



realiste «psihologizante» care au pus pe primul plan analiza, întîi psihologică, apoi spectrală, pentru a ajunge la rețetele facile care consistă în filmarea automatismelor psiho-mentale. Marea lecție dată de cîțiva scriitori anglo-saxoni (Thornton Wilder, Faulkner, de asemenea Graham Green), care au reabilitat narațiunea directă și au arătat ce metafizică sau teologie poate să ne reveleze narațiunea fără să se încarce cu comentariile sau analizele autorului"...

În vremea cînd scria aceste fraze programatice, Mircea Eliade recitea cu mare satisfacție pe Balzac *(Le Père Goriot, La Fille aux yeux d'or* — „în mod sigur una din cele mai frumoase creații ale tînărului Balzac") și lucra greu, exasperant de greu, la romanul *Noaptea de Sînziene*. Romancierul trece acum, putem zice, printr-un „complex Balzac". Îl redescoperă, este fericit, a opta sau a noua lectură din *Moș Goriot* îi dă, iarăși, sentimentul că are în față o operă extraordinară. Satisfacția ia forma unui cult. Merge prin Paris și identifică peisajele balzaciene. Cu ce emoție află că Gobseck ținuse „sa boutique" pe actuala stradă Cujas. Vizitează casa lui Balzac, vestita casă cu două ieșiri (pentru a scăpa de creditori) de pe strada Raynouard nr. 47 și observă cu mare băgare de seamă obiectele din interior. În vremea aceasta, un gînd de revoltă contra excesului de analiză „spectrală", care duce la disoluția epicului se ridică în conștiința sa...

Fragmentul reprodus spune totul, am impresia, despre ce este și ce ar trebui să fie romanul modern după Mircea Eliade. Ca și în studiul spiritualităților arhaice, el este, metodic vorbind, împotriva curentului general. Cînd toată lumea se dă în vînt după *structuralism*, *psihanaliză*, el propune (și practică) o altă metodă de cercetare, fiind interesat în grad maxim de *le côté spirituel*. În literatură, vrea ca romanul să rămînă roman într-o perioadă în care romanul devine tot mai mult antiroman. Îmi închipui ce-ar putea enerva pe Jean Ricardou și pe alți teoreticieni ai noului roman frazele de mai sus, tînjitoare după fapte epice și personaje autonome. Să mai spunem că Mircea Eliade citește pe J.P. Sartre *(Les mots)* și nu crede în imaginea pe care prozatorul o dă despre copilărie? Nu-i place, în genere, Sartre. Nu-i entuziasmat nici de Günther Grass, alt prozator la modă.

Ne-am putea face, văzînd și aceste exemple, o idee greșită despre gustul (și concepția) lui Mircea Eliade în literatură. Un spirit conservator, *dix-neuvièmist*, Mircea Eliade nu este nici în ideile sale despre roman, nici în romanul pe care îl scrie. Este numai un spirit care, trăind mai mult decît alții în preajma miturilor mari,

consideră că literatura nu poate renaște decît asumîndu-le. Sentimentul lui mai adînc este că literatura modernă s-a golit de sensuri, a pierdut dimensiunea spiritului. Soluția este întoarcerea la mituri, dar nu printr-o literatură *despre mituri*, abstrasă de viața comună. A identifica „prezența transcendentului în experiența umană" este sarcina cea dintîi a creatorului modern. Și, încă o dată, sub altă formă: prozatorul să observe „camuflajul misterelor în evenimentele realității imediate (op. cit., pag. 443). O realitate, așadar, a sacrului, o nouă viață a mitului într-o literatură ce moare de setea spiritului!. Mircea Eliade crede încă în forța literaturii (în timp ce alții preconizează dispariția ei), căci crede, cu ardoare, în nevoia de spiritualitate a omului modern.

O posibilitate de renaștere printr-o mitologie nouă oferă literatura fantastică. Mircea Eliade notează de mai multe ori această idee, dînd și cîteva surse ale fantasticului modern. O nuanță trebuie reținută: fantasticul este o experiență într-o realitate văzută istoric. Nu o evaziune în atemporal, ci o implicare totală în istorie. Viața este o sumă de mituri, arhetipuri ce nu se văd. Creatorul trebuie să ofere în chip discret cititorului un cod și un itinerar pentru ca el să se poată orienta în lumea semnelor ce îl înconjoară. O literatură, așadar, formativă (în spirit) și un lector activ, penetrant. Noul roman presupune o lectură productivă și un lector structurant, ordonator de mici narațiuni centrifuge. Narațiunea mitică, așa cum o gîndește Eliade, propune o scriitură și o lectură la nivelul *mesajului latent:* recunoașterea, miturile sub formele lui degradate, reconstituirea unui scenariu inițiatic în banalitatea faptelor de viață.

Mircea Eliade nu este singurul care pune epica în legătură cu miturile. Structuralistul Lévi Strauss vede în romanul contemporan „des résidus déformalisés du mythe". Cu alte cuvinte: romanul păstrează sensul miturilor, însă se degajă de structurile lui formale. Eliade nu neagă procesul de „deformare" a miturilor, dar leagă șansa literaturii moderne de posibilitatea ei de a detecta sub coaja degradată a faptelor prezența mitului. „Deformalizate", miturile continuă să existe. Gestica individului comun este, fără știința lui, încărcată de vechi rituri. Arhetipurile îi prezidează existența monotonă...

Fără să spună direct, Mircea Eliade gîndește, în fond, literatura ca o *forță recuperatoare.* Ea repune pe om în legătură cu marele univers și-i redă vocația cosmică. Prin intermediul ei, își regăsește o ascendență demnă, tutelară și reînnoadă firul unei *Istorii* măreț:



istoria unui om care era stăpîn peste lucruri și, trăind „întîmplări sacre", crea mituri, fiind în permanentă legătură cu viața cosmosului.

Din altă direcție filosofică și cu alte exigențe morale, Jean-Paul Sartre consideră și el că funcția esențială a literaturii este să dea omului sensul totalității existenței sale. Deosebirea este că Mircea Eliade vede posibil acest fapt nu prin exercițiul gîndirii, ci prin *reinventarea* (descoperirea) *miturilor.* Literatura bună este aceea care pune pe cititor în situația de a descoperi un fapt esențial: *dimensiunea spiritului.* O naștere nouă se produce din această întîlnire. Omul, revigorat de miturile din el și din afara lui, poate privi mîndru în jur. Proza lui Mircea Eliade din ultimele decenii merge în întîmpinarea acestei idei. *La țigănci, Pe strada Mântuleasa, Noaptea de Sînziene, În curte la Dionis* sînt pline de realități epifanice, au un substrat mitic fără a fi copleșit de erudiție mitologică. Miturile trebuie potențate în narațiune. Întîlnirea dintre un bărbat și o femeie, abandonarea unei mașini, redescoperirea după oarecare timp a vehiculului, discreta și tenacea dorință a *regăsirii* femeii pierdute — iată scenariul unui roman care, la suprafața textului, ignoră cu obstinație marile simboluri. Pentru ca „semnele" din adîncul narațiunii să capete o încărcătură mitică, trebuie ca ele să fie atinse de privirea noastră avizată. Atunci avem surpriza să descoperim că în fiecare personaj se ascunde un *mit-erou*, într-o *istorie* oarecare există o „mythistoire" și în temele curente din cărți o multitudine de „mythèmes".

În fond, Mircea Eliade nu renunță la realism (ca metodă de descripție) și în asta constă și modernitatea literaturii sale: nu este o literatură care să întoarcă spatele existenței comune: caută doar în subsolurile ei o rețea de simboluri ascunse care, atinse de lumina imaginației, ne pun într-o relație nouă cu istoria.

## NIVELELE TEXTULUI EPIC. MITUL ȘEHEREZADEI[1]

Există mai multe nivele, mai multe axe stilistice în proza lui Eliade. Critica din deceniul al IV-lea a recunoscut două: una realistă *(Izabel* și *Apele Diavolului, Maitreyi, Întoarcerea din rai, Huliganii* etc.), alta inițiatică, fantastică, mitică *(Domnișoara Cristina, Secretul doctorului Honigberger)*. Pe cea dintîi, G. Călinescu o consideră întruparea fidelă a „gidismului" în literatura noastră, pe cea de a doua o suspectează de lipsă de profunditate.

Adevărul este că ambele direcții (dacă există, cu adevărat, două) se revendică din estetica autenticității, îmbrățișată în epocă de mulți prozatori tineri. Ei vor să substituie conceptului de originalitate (de sursă romantică) ideea de autenticitate care, la rîndul ei, se bizuie pe ideea de *experiență*. Camil Petrescu, teoreticianul noului stil epic, împinge experiența pînă în zona retoricii. El inițiază un mic terorism anticalofil luînd ca model nu pe Gide, ci pe Proust. Eliade vrea înnoirea romanului pe alt plan, dezinteresîndu-se propriu-zis de retorică. Prin *trăirea autentică* și *spiritualizarea* conflictelor, el vrea să schimbe tipologia și problematica epicii. Prozele „indice" se deschid spre o lume de mituri și practici magice îndepărtate de spiritualitatea noastră, narațiunile mai direct realiste (*Întoarcerea din rai, Huliganii* etc.) analizează criza de valori prin care trece tînăra generație și propun soluții neobișnuite pentru cititorul român: revoltă și erotism, experiența tragicului, filozofia disperării... Eliade este cel dintîi care introduce în literatura română o problematică de tip existențialist.

Straturile prozei sale trebuie atunci citite altfel. După o primă fază „indică" *(Izabel..., Maitreyi)*, în care modelul epic este mai degrabă anglo-saxon (spiritualismul caută acum alianța unui erotism luxuriant), urmează o fază existențialistă (un existențialism incipient, tradus printr-un sentiment de criză totală a valorilor morale și intelectuale): *Întoarcerea din rai, Huliganii* etc. Între aceste două experiențe se situează romanul *Lumina ce se stinge*, un roman „aproape joycian", scris de Eliade, pentru a se elibera de obsesia Indiei și pentru a-și regăsi propria identitate spirituală[1].

Învinse, alungate, obsesiile din primele cărți revin în proza fantastică de mai tîrziu (un fantastic de tip erudit), care oscilează între două tipuri de simboluri: unul folcloric *(Domnișoara Cristina, Șarpele)*, altul indic *(Secretul doctorului Honigberger, Nopți la Serampore)*. „Indic" este un fel de a spune, pentru că Eliade nu-și abandonează temele sale. Numai decorul este uneori exotic, problematica e peste tot aceeași. Experiența doctorului Zerlendi (dispariția în *Shambala* pe baza tehnicii yogine din *Secretul doctorului Honigberger*) are loc la București, devenit mai tîrziu un adevărat centru inițiatic în literatura lui Eliade.

Volumul de *Nuvele* (Madrid, 1963), urmat de *Pe strada Mântuleasa* (1968), *În curte la Dionis* (1977), *Tinerețe fără de tinerețe* (1979), *Nouăsprezece trandafiri* (1980) marchează, indiscutabil, o nouă vîrstă a fantasticului eliadesc. Ele se grupează în jurul unei teme fundamentale *(relația dintre sacru și profan)* și recomandă, ca soluție pentru spirit, ceea ce prozatorul numește *lecția spectacolului*. În prozele mai vechi magicul domină suprafața textului, în narațiunile citate înainte magicul se retrage în adîncurile textului. Locul *magicului* este luat, în fapt, de o forță spirituală mai complexă *(mitic ul)* care continuă să se manifeste în existența omului modern. Mai este ceva: Eliade, dezvoltînd un număr de teme care trec de la o narațiune la alta, creează o tipo-

[1] Eseul a fost publicat, sub titlul: *Die Schichten des Mythischen Textes*' în volumul *Die Mitte der Welt. Aufsätze zu Mircea Eliade*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984.

[1] *Fragments* (p. 420): „Aceasta din urmă *(Lumina ce se stinge)* ilizibilă, monotonă, ratată, îmi apare azi ca o reacție inconștientă împotriva Indiei, ca o tentativă disperată de a mă apăra chiar împotriva mea — căci în timpul verii lui 1930 decisesem să mă «indianizez», să mă pierd în masa indiană. Misterul *Luminii*, acest incendiu de neînțeles care izbucnește într-o noapte în bibliotecă și care provoacă, între altele, orbirea și dezechilibrarea bibliotecarului — nu este, în fond, decît misterul existenței mele în casa lui Dasgrepta."

logie memorabilă și un spațiu imaginar care este al lui, numai al lui. Este *spațiul bucureștean:* un oraș plin de semne, epifanii, un oraș inițiatic cu străzi care ascund mistere vechi și indivizi care poartă cu ei, fără să știe, mituri. Este altă față a lumii din proza lui I.L. Caragiale. Impresia e, în *Momente și Schițe*, de agitație sterilă, conștiințele sînt narcotizate de vorbe, lumea în care trăiesc (inclusiv lumea fizică) pare iremediabil goală. Un spațiu fără mesaj profund, acaparat de manechinele ce se agită la suprafața lui.

Eliade sacralizează lumea lui Mitică, orașul toropit de căldură devine un vast labirint de semne. Mitică însuși, omul care se grăbește mereu dar părăsește rareori cafeneaua, Mitică, zic, devine un erou mitic. Fărîmă din *Pe strada Mântuleasa*, Iancu Gore din *Douăsprezece mii de capete de vite*, Gavrilescu *(La țigănci)* trec prin întîmplări ciudate, lumea bucureșteană este plină de capcane, pivnițele caselor ascund comori, cîrciuma este un loc unde se revelează mari simboluri *(În curte la Dionis). O geografie sacră*[1] și, în interiorul ei, niște indivizi care n-au deloc sentimentul sacrului. Ei trăiesc într-un continuu paradox temporal fără să-și dea seama, trec peste linia subțire ce desparte viața de moarte, iarăși, fără să știe. Participă, în fine, la un mare spectacol și întruchipează, ei înșiși, mituri celebre, avînd o credință aproape mistică în *normalitatea* existenței. Gavrilescu *(La țigănci)* n-are deloc sentimentul că și-a părăsit de mulți ani casa, Iancu Gore *(Douăsprezece mii de capete de vite)* nu observă discontinuitățile existenței, credința lui este că totul are o logică și o determinare. Ei suferă de o misterioasă amnezie. Se va vedea (în narațiunile din *În curte la Dionis)* ce semnificație are această dublă amnezie pentru biografia individului profan.

Modul lor de a se apăra în fața invaziei de semne (semne ale unei existențe paradoxale, anormale) este *fabulația.* „A povesti" este un verb esențial în epica lui Mircea Eliade. El înseamnă, cel puțin, două lucruri: (1) a prelungi într-o existență profană

[1] „Orice loc natal constitue o geografie sacră. Pentru cei care l-au părăsit, orașul copilăriei și adolescenței devine, totdeauna, un oraș mitic. Bucureștiul este, pentru mine, centrul unei mitologii inepuizabile. Numai străbătînd această mitologie am ajuns să cunosc adevărata lui istorie. Și, poate, propria mea istorie..." *(L'epreuve du Labyrinthe*, entretiens avec Claude-Henri Recquet, Ed. Pierre Belfond, 1978).



întîmplările mari narate de mituri și (2) a apăra individul de ceea ce Eliade numește „teroarea istoriei". Despre primul aspect vorbește prozatorul însuși în *Proba iabirintului*, acolo unde definește literatura, în totalitate, ca „fiică [a] mitologiei", iar interesul pentru narațiune ca făcînd parte din modul de a fi al omului în lume*. Despre cea de a doua funcție a povestirii vorbesc narațiunile lui Eliade, *Pe strada Mântuleasa*, în primul rînd, dar și *La țigănci*, *Podul*, *Ghicitor în pietre* și altele. Așadar: viața omului, chiar și cea mai banală, este o suită de *probe inițiatice.* Mai mult: omul *se face*, *se construiește* printr-o serie de inițieri conștiente sau inconștiente *(Proba labirintului*, p. 39), omul trăiește într-un labirint, condiția lui este definită de o succesiune de morți și renvieri... *(op. cit.*, 107). Există, pe de altă parte, experiența omului fără religie, acela care suferă de *răul istoriei* și nu înțelege nimic. Omul religios, zice Eliade, omul biblic a trecut prin captivitatea Babilonului fără să-și piardă speranța: suferința avea, pentru el, un sens. Omul modern a pierdut acest sens, iar *creația* (opera) este menită să i-l redea, repunîndu-l în contact cu miturile. „A povesti" este, într-un anumit sens, a supraviețui. Dar a povesti nu este, oare, și o tentativă de a umple golul lăsat de amnezia istorică a omului? Eliade nu spune direct, dar narațiunile sale lasă să se întrevadă și această posibilitate.

*

Să luăm exemplul dat de nuvela *Pe strada Mântuleasa* (1968), cea mai complexă dintre narațiunile lui Eliade. Ce se vede întîi, la lectură, este parabola. Nuvela are un scenariu realist (detenția provizorie a unui bătrîn institutor, Fărîmă), dar în interiorul

* Cf. *L'epreuve du Labyrinthe*, pag. 190: „Se știe că literatura, orală sau scrisă, este fiica mitologiei și că ea îi moștenește funcțiile: a povesti aventuri, a povesti ceea ce a fost *semnificativ* în lume. Pentru ce este însă atît de important să știm ceea ce s-a petrecut, să știm ceea ce i se întîmplă marchizei care ia ceaiul la ora cinci? Cred că orice povestire, chiar aceea a unui fapt foarte obișnuit, *prelungește marile istorii narate de miturile* care explică modul în care s-a născut lumea aceasta și felul în care s-a constituit condiția noastră așa cum o cunoaștem azi. Cred că interesul pentru povestire exprimă modul nostru de a fi în lume [...] Nu sîntem aici, ca pietrele imobile sau ca florile ori insectele a căror viață este dinainte trasată; *sîntem ființe ale aventurii* (s.n.). Niciodată omul nu se va sătura să asculte istorii"...

lui se petrec atîtea fapte neobișnuite, încît sensul inițial se întunecă și, altele, neașteptate, ambigue, fabuloase acaparează textul. Este povestirea unui șir de povestiri care se destramă, reapar și, iarăși, se pierd într-un șir de alte întîmplări stranii. Rezultatul este că peste scenariul inițial (realist, perceptibil, normal) se suprapune un altul: incontrolabil, fragmentar, mitic. Prozatorul mărturisește că a voit să opună în chip programatic *două mitologii:* una de tip popular (de o programatică ambiguitate) și alta modernă, raționalistă, violentă (mitologia unei lumi desacralizate)[1]. Cea dintîi este reprezentată de Zaharia Fărîmă, pensionar, fost director al școlii de pe strada Mântuleasa, spirit inventiv, mitoman după toate aparențele. Numele lui (Fărîmă) sugerează fragilitatea și lipsa de coerență, fragmentarismul unei ființe modeste. Eliade nu ascunde că s-a gîndit la o parabolă a omului fragil care triumfă, prin darul lui de a fabula, asupra celor mai puternici decît el. În condiții grele de recluziune au supraviețuit cei care au știut să povestească — zice prozatorul[2].

Primul mit ce vine în minte, citind povestirile încurcate ale lui Fărîmă, este acela al Șeherezadei. Bătrînul învățător narează la infinit și anchetatorii sînt din ce în ce mai interesați de fabulațiile lui. El reușește, astfel, să treacă printr-o probă grea, să supraviețuiască reînviind întîmplări din alt timp. Însă similitudinea se oprește aici. În *Pe strada Mântuleasa* sînt mai mulți *șahi* care ascultă (citesc), și cel puțin unul, Dumitrescu, ofițerul anchetator nu crede nici un moment în verosimilitatea acestor întîmplări vechi. Mitologia bătrînului îi pare suspectă, el vrea sensul exact (politic) al faptelor. Fărîmă și Dumitrescu reprezintă două moduri de a gîndi existența și, indiscutabil, două moduri de a fi în lume, ceea ce vrea să spună: două modele, două mitologii. Ei formează un cuplu spiritual care revine în proza lui Eliade: Filip Zalomit — inspectorul Albini *(Les trois grâces)*, Adrian-Orlando *(În curte la Dionis)* etc. Este inexact, totuși, a spune că unul reprezintă *sacrul* (miticul) în totalitate, iar altul *profanul* (raționalismul, politicul). Fărîmă este un tip eminamente profan care, prin narațiunile lui, creează o lume ce supraviețuiește prin *semne* (un semn este și *povestirea* ca atare). Zonele nu sînt distincte,

[1] Cf. *Proba labirintului*, pag. 208.
[2] *Op. cit.*, pag. 209.



orice individ poate fi, în definitiv, purtător de mituri. Numai că unii cred în realitatea acestei lumi (Fărîmă, Oana, Lixandru, Leana etc.), iar alții nu. Cei din urmă au propriul lor cod, sub semnele miticului, inițiaticului ei caută manifestările unei gîndiri pragmatice. Voind să sublinieze această bi-polaritate, prozatorul și-a intitulat nuvela pe care o discutăm, în traducere franceză, *Le vieil Homme et l'Officier* (1977). „Bătrînul" semnifică mai multe lucruri: un individ biologicește vîrstnic, dar și mesagerul unei lumi vechi.

*Pe strada Mântuleasa* are unsprezece capitole, care nu dau propriu-zis o cronologie strictă a faptelor epice. În fiecare fragment există un nucleu realist, controlabil și numeroase altele care, prin proliferare, tind să-l anuleze pe cel dintîi. Nuvela începe, în stilul mai vechi al prozei realiste, cu ezitarea eroului (Zaharia Fărîmă) de a intra într-un spațiu necunoscut: „De cîteva minute, bătrînul se plimbă prin fața casei, neîndrăznind să intre. Era o clădire cu multe etaje, sobră, aproape severă, așa cum se clădea pe la începutul secolului". Recunoaștem în această mică *deschidere* strategia prozatorului din secolul trecut. Numai că strategia va fi abandonată repede, eroul lui Eliade n-ajunge să cunoască și să cucerească spațiul în care intră. Pentru Zaharia Fărîmă, banala clădire cu multe etaje nu este decît anticamera unui veritabil labirint.

*Deschiderea* este, de altfel, plină de aluzii, deocamdată fără înțeles pentru cititorul grăbit să afle ce-i cu acest modest bătrîn guraliv care, ca și Gavrilescu *(La țigănci)*, suferă de căldură: „Nu suport [...]. Mai ales în timpul verii, pe căldură, mi se urcă sîngele la cap. Nu suport"... *Căldura* este mediul climateric obișnuit în narațiunile lui Eliade. Pentru spiritele simple, căldura este o justificare a situațiilor anormale în care intră. Fărîmă evită, dar, să intre pe o vreme călduroasă într-o clădire pe care n-o cunoaște. La sfîrșit, cînd iese din labirint, îl regăsim așezat pe o bancă „într-o după-amiază fierbinte de la începutul lui iulie". *Căldura* va fi, și acum, grija lui cea mai mare: „e foarte cald [...]. S-a făcut teribil de cald"... Ca personajele lui I.L. Caragiale, Fărîmă suferă de căldură și e impacientat asupra timpului: „Nu vă supărați [...] dar îmi puteți spune cît e ceasul?"... Este exact propoziția pe care o adresează la începutul narațiunii și, ca și acolo, ceasul indică ora *două*... Va să zică, pe o teribilă *căldură*,

la orele *două* (două și un sfert), personajul eliadesc are o întîlnire cu importante consecințe pentru el și pentru alții. Și tot la două *(două și un sfert)*, pe o vreme asemănătoare, are altă întîlnire, la sfîrșitul narațiunii. Sînt semne că bătrînul învățător se pregătește să intre într-un nou labirint...

Dar să vedem întîi faptele din primul scenariu (realist). Numitul Fărîmă caută pe fostul lui elev, Borza I. Vasile, de curînd mutat într-un bloc de pe strada Mântuleasa. Apariția bătrînului într-o casă rezervată ofițerilor este suspectă. Chestionat, el răspunde că vine „din partea familiei": „Sunt o parte a familiei [...]. Sunt partea cea mai prețioasă: copilăria". Vorbele acestea (ca și replica ulterioară a personajului: „cunosc, cunosc") n-au acum nici o semnificație pentru noi. Cînd însă, după lectura cărții, revedem aceste rînduri, descoperim că ele (ele și altele) sînt pline de subînțelesuri. Textul eliadesc are mereu un subtext, pe care numai cel avizat îl poate descoperi sub lustrul frazelor banale.

Să nu părăsim însă suprafața textului. Învățătorul pensionar Fărîmă, om curios, stîlp al cartierului, caută, așadar, pe fostul lui elev Borza, ajuns acum maior. Introdus în casă, dă peste un necunoscut. Luat la rost, bătrînul răspunde invariabil: *cunosc, cunosc, tot nu-ți aduci aminte?*, cuvinte, iarăși, oraculare. Maiorul Borza nu este sensibil însă la aceste înțelesuri și nu admite posibilitatea unei confuzii. El vede în politicosul, puțin zăpăcitul învățător un tip suspect. O părere și mai radicală are, în această privință, Dumitrescu, colegul maiorului Borza, de față la ciudata întîlnire: „Ăsta știe ceva, urmărește ceva...". Adevărul este că suspiciunea ofițerului nu este fără justificare. Fărîmă *știe* multe, este cu adevărat *suspect*, confuzia lui este începutul unui șir de revelații, dar pe alt plan decît acela întrezărit de Borza (se va vedea curînd că este vorba de falsul Borza!) și Dumitrescu. Voind să identifice un fost elev, Fărîmă a intrat într-un sistem de alte semne, coduri și, din această clipă, el a devenit, într-adevăr, suspect, culpabil. Va culpabiliza la rîndul lui, fără să-și dea seama, pe alții printr-un șir de stranii coincidențe. Chestionat de organele securității asupra lui Borza (acțiunea se petrece în deceniul al VI-lea), învățătorul dă răspunsuri incoerente. Modul lui de a povesti este a evada în mod continuu din povestire. El duce faptele în alt timp și în altă lume. O ia, totdeauna,



*de departe* și încercarea anchetatorului de a-l aduce la ordine rămîne fără rezultat. Pus să scrie, el face același lucru: narează fapte incredibile, cum ar fi dispariția unui copil într-o peșteră sau zborul continuu al unei săgeți trase de alt copil năzdrăvan, Lixandru.

Dumitrescu, ofițerul, este din ce în ce mai intrigat de poveștile inextricabile ale bătrînului. E primul *lector* (vor fi mai mulți) și cel mai puțin încrezător în mitologia lui Fărîmă. Ofițerul vrea să știe ceva precis despre Borza și este iritat că nu află. Ceva descoperă, totuși, și anume că maiorul Borza I. Mihail, colegul său, fusese bătăuș în Tei și agent al Siguranței. Confuzia creată de Fărîmă dusese la demascarea impostorului. Nu este singura consecință. Fabulațiile învățătorului încep să intereseze și pe un oarecare Economu, din ierarhia superioară a aparatului, pasionează chiar un ministru, Anca Vogel. Aceștia sînt foarte sensibili la o parte a povestirii lui Fărîmă, aceea despre uriașa Oana. Interesul se dovedește a nu fi pur literar. Economu urmărește rămășițele tezaurului polonez, păstrate din vremea războiului și ascunse de el în pivnița unei case de pe strada Mântuleasa. Surprins, înaltul funcționar se sinucide, iar Anca Vogel, care pare a fi implicată în această obscură (și cam romantică) afacere, este destituită. Alți anchetatori (alți *lectori*, în fond) vin să dezlege din scenariul fabulos al lui Fărîmă implicații politice din ce în ce mai acute. Fărîmă scrie, scrie la infinit, se repetă, încurcă lucrurile, evadează din cronologie, voind să atingă mereu acel îndepărtat punct care stă la originea tuturor întîmplărilor. Care este el? Intrăm, cu această întrebare, pe alt traseu al faptelor, în alt univers și în alt timp. Însă pînă să ajungem acolo, să spunem ceva despre acest prim nivel al narațiunii. E limpede că adîncimea cărții nu trebuie căutată aici. Mircea Eliade n-a cunoscut direct realitatea politică din deceniul al VI-lea și unele din aspectele pe care el le descrie (mecanismele anchetei, dialogul dintre Fărîmă și Economu, Fărîmă și Anca Vogel) pot părea artificiale cititorului român, obișnuit cu altă imagine a epocii. Însă noi înțelegem că prozatorul a avut nevoie de acest scenariu pentru a putea vorbi de cealaltă parte, misterioasă, fabuloasă a istoriei. Aici dăm peste o veritabilă narațiune mitică, de o mare originalitate.

Pentru a fi înțeleasă, narațiunea trebuie reconstituită din povestirile fracturate, contradictorii ale naratorului (Fărîmă),

un martor infidel și dezordonat al întîmplărilor. El creează o lume pe măsură ce o povestește: mereu „pe ocolite", pornind „de departe", trecînd de la o fabulă la alta cu sentimentul că n-a început și n-a ajuns unde trebuie. Este, întîi, o dificultate interioară a naratorului (o amnezie rebelă), este, apoi, impacienta ascultătorilor *(lectorilor)* lui care vor să aducă la ordine pe această infatigabilă Șeherezadă. Ea rostește niște nume (Iozi, Lixandru, Darvari, Oana, Abdul, Doftorul, Pădurarul, Selim) însoțite de întîmplări greu de acceptat. Iozi, fiul rabinului din cartier, a descoperit o peșteră acoperită cu apă în pivnița unei case și-și duce prietenii să le-o arate: *peștera* e ca „o lumină mare de tot", e ca „în basme", „o peșteră de diamant". Credința lui Iozi este că prin peșteră se poate trece pe tărîmul celălalt. Într-o zi se aruncă în apa din pivniță și dispare. Lixandru, un fel de poet, trage cu arcul și săgeata nu se mai întoarce pe pămînt. Un băiat de tătar, Abdul, trece din vilă în vilă și extermină mușteie. El pronunță un descîntec în limba lui și mușteie se fac ghem și intră în traistă. Abdul învață pe unii dintre copiii de pe Mântuleasa să recunoască *semnele* ce indică locurile vrăjite. Copiii bat maidanele orașului în căutare de pivnițe părăsite. Un iluzionist, fakir, numit Doftorul, face demonstrații extraordinare. El *schimbă* după voie înfățișarea oamenilor și a lucrurilor printr-o tehnică pe care a învățat-o. Care este numele lui adevărat nu se știe. Doftorul are darul ciudat de a opera asemenea schimbări și el însuși trăiește sub o identitate de împrumut. Asta dă o sugestie despre ideea de *spectacol* despre care va vorbi pe larg Eliade în volumul *În curte la Dionis*.

Narațiunile progresive, evaziunile lui Fărîmă încep să se concentreze asupra unui personaj mitologic: Oana, femeie voinică, înaltă de 2,42 m, „spătoasă și frumoasă ca o statuie". Oana este fiica lui Fănică Tunsu, circiumar în Obor, și la treisprezece ani sare în spatele cailor nărăvași. Se ia la trîntă cu bărbații cei mai puternici și-i ridiculizează. Geambașii o iau la iarmarocuri ca să încalece caii recalcitranți. Împrietenită cu Lixandru, Darvari și ceilalți adolescenți de pe Mântuleasa, Oana îi duce în pădurea Pasărea și acolo se petrec fapte neobișnuite. Uriașa iese la miezul nopții într-un luminiș, se dezbracă și începe să se învîrtă în cerc, apoi se oprește și strigă cu putere: „Mărită-mă, fă, că mi s-au înfierbîntat creierii"... Din buruieni se ridică o femeie bătrînă despletită și cu salbă de aur la gît și o anunță că „ce ți-a fost ursit eu nu pot dezlega". Ursita prevede că Oana trebuie să se ducă la munte,



căci acolo o să-i apară bărbatul, năzdrăvan ca și ea, călare pe doi cai și cu o năframă roșie la gît!...

Cînd îi vine sorocul, Oana urcă în Carpați, și acolo, noaptea, dănțuie și strigă la lună: „Coană Mare [...]. Găsește-mi bărbat pe măsură [...]. Dumnezeu m-a uitat"... Un baci mai bătrîn o lovește cu vîna de bou și-o face ibovnică, alții, mai tineri, îl înlocuiesc, însă uriașa devine insațiabilă și ciobanii fug. Oana se împreună cu un taur (mitul sexualității ciclopice), apoi bărbatul ursit (Cornelius Tarvastru, profesor de limbi romanice la Universitatea din Dorpat) apare, și cuplul de uriași pleacă, după un ocol la București, spre nord.

Este nucleul mitic central în narațiune, acela prin care elementele de basm (sau de mitologie greco-latină) pătrund nestingherit în cadrul obișnuit al prozei. Ele nu sînt fără legătură cu ideea fundamentală a perpetuării, supraviețuirii miticului. Oana este, ca și inginerul Cucoaneș din povestirea *Un om mare* (datată 1945), o sămînță de uriaș. Reprezintă prelungirea unei rase care a trăit, cîndva, în timpul întîmplărilor biblice. Anormalitatea ei este semnul unei biologii sacre. Acest fapt este înțeles bine de niște femei simple (soțiile ciobanilor) care, amenințate de frenezia sexuală a Oanei, vin să-și apere bărbații: „Că tu nu ești ca noi, femei nevoiașe, făpturi de-ale lui Dumnezeu, ci ești sămînță de uriaș. Pase-mi-te, tu te tragi din Uriașii Jidovi, ăi de l-au schingiuit pe Domnul nostru Isus Cristos, că doar ăia erau atît de mari și de puternici de l-au putut schingiui chiar pe el, Fiul lui Dumnezeu"...

Însă faptele atît de neobișnuite n-ar căpăta întreaga lor semnificație dacă ele n-ar aparține unei ordini oculte, dacă, în fine, prozatorul n-ar da sugestia unei forțe magice care acționează în univers. Oanei i se întîmplă ceea ce i se întîmplă ca să se înfăptuiască blestemul unui turc, Selim. E *povestea lungă* la care vrea să ajungă Fărîmă fără să reușească, pentru că *lectorii* lui grăbiți îl readuc mereu la stratul ultim al faptelor. Fărîmă scapă, totuși, spre acel trecut întemeietor și revelează povestirea pădurarului și a prietenului său Selim. Pădurarul este bunicul Oanei și, ajuns la o sută de ani, se însoară din nou, voind să sădească altă tulpină. Pe cînd era tînăr, înșelase pe prietenul său Selim, și acesta îl blestemase să se întîmple un lucru monstruos printre urmașii lui. Oana n-ar fi, dar, decît fructul acestui teribil blestem. Un blestem care dezleagă, totuși, un alt blestem (de ordin biologic), o vrajă care eliberează funcțiile uriașești existente în om.

Dar să ne întoarcem la fabulațiile lui Zaharia Fărîmă. În jurul Oanei el țese o plasă (o plasă ruptă, deșirată) de alte povestiri, care împing narațiunea centrală spre anul 1700. „Cum să vă povestesc urmarea fără să mă întorc înapoi?", spune el, exasperat, anchetatorilor. *Întoarcere* vrea să spună: la originea întîmplărilor, la starea în care oameni ca Iorgu Calomfirescu, Arghira, Zamfira cunoșteau fapte miraculoase. Efortul lui Fărîmă este să stabilească o legătură cu această lume care nu mai trăiește decît în memoria lui imperfectă. Efort denaturat mereu de prolixitatea naratorului și de impacienta ascultătorilor. Personajele capătă greu, ca și istoriile lor, o identitate în această continuă fugă narativă. Prozatorul le schimbă, deliberat, identitatea. Aproape toate personajele poartă nume schimbate și toate au o *taină*, o *poveste* lungă și complicată... Cel care stă în centrul acestei mici lumi de tineri obsedați de semnele ascunse în pivnițele caselor bucureștene e Lixandru. Lixandru este cititor de poezie spaniolă și el însuși un fel de poet (amănuntul are oarecare importanță pentru că, se va vedea mai tîrziu, *artistul* este investit cu puteri inițiatice în proza lui Eliade!). Lixandru, deci, caută să dezlege tainele de *sub pămînt*. Nu e singurul (Darvari, Dragomir Calomfirescu, Borza, Leana, Marina — au aceeași pasiune), însă Lixandru este cel care cunoaște cele mai multe *semne*. Ce fel de semne? „Vedeți [...] că asta nu v-o pot spune. Pentru că, ca să înțelegeți semnele, trebuie să le cunoașteți"... Și mai departe: „Dacă ați ști ce știu eu, Domnule Director, n-ați mai rîde, îmi spunea. Eu am aflat multe, tot iscodindu-l pe Dragomir, și simt că semnele sunt pe aici, undeva pe aici, între Bulevard, Popa Soare și Calea Moșilor — și întindea brațul și-l rotea de mai multe ori. Dacă aș avea un miliard, aș cumpăra toate casele astea și le-aș dărîma, îmi spuse el odată. V-ați cruci și dumneavoastră, și istoricii și arheologii, de tot ce-aș găsi eu pe aici, pe sub pămînt, pe sub trotoarele astea — și bătea deznădăjduit cu călcîiul în piatră. Așezări omenești cu mult mai vechi decît bănuiți dumneavoastră. Nu că m-ar interesa, că eu nu asta caut, dar v-ar interesa pe dumneavoastră, pe toți, să aflați cîte taine zac ascunse pe sub pămînt, pe sub pietrele și casele astea"...

Lixandru, Darvari, Borza caută ceva, un loc de trecere *dincolo*: peștera în care a dispărut Iozi, fiul rabinului de pe Calea Moșilor. „Dacă aș ști unde a dispărut săgeata și unde se află Iozi, *aș ști tot*!", spune el. Cînd Oana povestește, în noaptea dinaintea nunții, un



vis despre o peșteră ciudată, ascunsă sub pămînt, cu pereți bătuți cu pietre scumpe și luminați de lumînări, Lixandru exclamă: „Asta-i peștera de sub apă, pe care am văzut-o și eu, de mult, și acolo trăiește și acum Iozi"... Lixandru își schimbă des fizionomia, și bănuiala lui Dumitrescu și a celorlalți anchetatori este că Lixandru trăiește și acum sub un nume de împrumut. Nu se știe însă pentru ce persoana acestui cunoscător de locuri vrăjite preocupă pe anchetatorii lui Fărîmă. Un altul, Darvari, căutător și el de semne, a dispărut în 1930 în *Insula Șerpilor*, însă anchetatorii, iarăși, se îndoiesc de această moarte. O sculptoriță, Marina (dar care își spune Zamfira), are o poveste mai lungă de două sute de ani și, reconstituind-o, vedem că „patima tainelor de sub pămînt" e veche prin locurile bucureștene. Un boier, Iorgu Calomfir, bărbatul prea frumoasei Arghira, s-a scuns sub pămînt ca să găsească un cristal cu puteri miraculoase pentru a reda vederea soției sale, mioapă. A făcut un laborator în pivniță și s-a închis acolo pînă ce într-o zi, înspăimîntat de apa care țîșnește din pămînt, iese afară. Miturile se amestecă în narațiune: Iorgu Calomfir caută cristalul necesar frumoasei Arghira (caută lumina, adevărul, înțelepciunea), caută în același timp — stimulat de vechea credință populară despre Paștele Blajinilor — locul de trecere spre alt tărîm. El vrea, cu alte cuvinte, să coboare în lumea Blajinilor, vrea să afle *tîlcul* care să-i permită *trecerea* și, după trei tentative eșuate, renunță și pleacă în străinătate. Frumoasa Arghira își recapătă vederea altfel, printr-un miracol: într-o zi apare o tînără țărancă, Zamfira, care-o îndeamnă să se spele cu apa adusă de ea și, spălîndu-se, Arghira începe să vadă...

Arghirei îi place *teatrul* și și-a amenajat o sală de spectacole în casă... Marina, sculptorița, cunoaște aceste istorii, și pentru a marca simpatia pentru Zamfira de demult, dătătoare de vedere, își ia ea însăși numele de Zamfira. Numele și misiunea sacră de a învăța pe oameni *cum să vadă:* „Pentru că — gîndește ca — oamenii nu mai știu să vadă, să privească în jurul lor, și toate relele și păcatele de-acolo se trag, că, în zilele noastre, oamenii sînt aproape orbi. Iar ca să-i vindece nu e alt mijloc decît să-i învețe să privească operele de artă, și în primul rînd sculpturile. De aceea avea ea mare slăbiciune pentru Oana, și venea mereu la cîrciuma lui Tunsu, s-o deseneze, și umplea albume întregi cu schițe. Spunea că singură Oana e vrednică să servească de model pentru o zeiță." Despre Marina și salvarea oamenilor prin artă (spectacol) va fi vorba și în volumul *În curte la Dionis*. Multe din enigmele de acolo se lămuresc

în această nuvelă. Există nu numai o circulație a miturilor, dar și o circulație a tipurilor în narațiunile lui Eliade. În *Pe strada Mântuleasa* apare, de pildă, și cîntăreața de cîrciumă Leana, care ascunde, ca toate personajele eliadești, o taină (o poveste). Ea știe *semnele* și asta se vede după „un anumit cîntec". *Cîntecul* va fi dezvăluit de-abia în narațiunea *În curte la Dionis*. Cîntecul și identitatea, căci Leana nu este numele ei adevărat. „Numele meu e altul", mărturisește ea, ceea ce vrea să spună că identitatea, istoria, mesajul ei sînt ascunse.

În nuvela *Pe strada Mântuleasa* sînt, în fond, mai multe mituri. Unul este acela al coborîrii în infern, altul este acela al *schimbării*, înnoirii identității. Marina apare cînd tînără, cînd bătrînă. Darvari, iubitul ei, nu știe ce să mai creadă, femeia are o putere extraordinară de a trece dintr-o vîrstă în alta. Tema *întineririi* biologice va fi dezvoltată în *Les trois grâces* și *Tinerețe fără de tinerețe*. Sugestia schimbării se leagă, aici, mai mult de ideea de spectacol. În fine, tot aici aflăm și sugestia camuflării miticului, pe care Eliade o va dezvolta, într-o proză mai savantă, în *În curte la Dionis*. Lixandru și-a ascuns identitatea și a devenit irecognoscibil, alții și-au schimbat numele. Marina păzește secretul unei existențe magice (variația *vîrstelor* ei), iar Fărîmă e ultimul martor al acestei lumi. Este martorul și *creatorul* ei. „De ce — îl întreabă Ana Vogel .. inventezi Dumneata lumea asta pe măsură ce-o povestești? O faci numai de frică, sperînd că așa ai putea scăpa mai ușor? Dar atunci nu înțeleg *de ce ți-e frică*, nu înțeleg primejdia de care *vrei să scapi...*"

Neobișnuitul dar de a inventa face din Fărîmă o victimă perpetuă. El devine prizonierul lumii pe care a inventat-o din frică sau din plăcere. Întrebarea Anei Vogel este, în esență, justă. De ce vrea *să scape* Fărîmă, de ce și de cine *îi este frică* bătrînului învățător? Sfîrșitul narațiunii arată pe creatorul și mesagerul acestei mitologii devenit deja ținta altei anchete. Abia scăpat de Dumitrescu, Economu, Ana Vogel și de vechii anchetatori, el este luat în primire de alții, care se prezintă ca foștii lui elevi: Borza I. Vasile și Lixandru... Lovitură de teatru! Cine sînt aceștia? O falsă identitate sau, cu adevărat, irecognoscibilul Lixandru pe care îl caută poliția există cu adevărat? Narațiunea rămîne deschisă. Faptul că Fărîmă nu răspunde la solicitările celor care se dau drept foștiii lui elevi nu reprezintă un indiciu că experiența lui se încheie. Sînt alte semne ce se repetă, îngrijorător, pentru el: căldura, întîlnirea de la *două și-un sfert*, frica lui de a nu întîrzia... Fiind *singurul* care știe „o sumă



de lucruri"—cum zice unul dintre urmăritorii lui—Fărîmă este menit unei eterne urmăriri. A devenit un *vînat* care trebuie să-și vrăjească vînătorii și, pe cît vraja crește, pe atît posibilitățile lui de salvare se micșorează. Trecerea prin proba labirintică nu l-a salvat. Iese, dimpotrivă, de două ori culpabilizat, căci, stînd de vorbă cu Economu și Ana Vogel, Fărîmă a devenit și mai suspect. El și-a asumat, astfel, secretele a două mitologii și a intrat — fără voia lui — în posesia celui de al doilea cod al narațiunii. „Știe o sumă de lucruri"! — asta sună ca o condamnare pe viață. Pe Șeherezada modernă o așteaptă nopți grele. *Șahul* se schimbă, Șeherezada trebuie să inventeze la infinit povestiri care o vor înfunda și mai mult...

•

*Pe strada Mântuleasa* poate fi citită și ca o *fabulă a fabulei*, ca o lungă metaforă despre nașterea narațiunii. Există, întîi, un număr mare de simboluri, imagini ce sugerează dificultatea de a scrie. Fărîmă fabulează ușor, dar scrie greu. „Are un scris greu de citit", se plînge anchetatorul Dumitrescu. Asta vrea să spună cel puțin două lucruri: (1) „greu de citit", adică greu de înțeles, de pătruns, dificultatea privirii îngust raționale de a trece de pragurile ce duc *dincolo*, în lumea pe care o construiește bătrînul învățător; (2) „greu de citit" poate să însemne și dificultatea narațiunii mitice de a se constitui. „Cum să povestesc urmarea fără să mă întorc «înapoi»— se plînge Fărîmă, iar cînd este lăsat să scrie are dificultăți de alt ordin: uită ce a scris, relatează de mai multe ori aceleași întîmplări. («Și pentru că nu reușea întotdeauna să-și amintească, *o scria din nou*»). Dă mai multe variante despre același fapt, se contrazice fără teama de a fi incongruent. Să citim textul următor: „Continua să scrie în fiecare zi, dar scria acum cu mare grijă, pe îndelete, și recitea concentrat paginile înainte de a le încredința gardianului. Știa că, fără voia lui, revenea necontenit asupra întîmplărilor care i se păreau esențiale, dar nu-i era teamă de inevitabile repetări, ci de confuziile la care puteau da naștere variantele aceleiași narațiuni prezentate în perspective diferite. Fărîmă înțelesese asta cînd, după multe săptămîni, se trezise într-o zi adus din nou în biroul lui Dumitrescu.

— S-ar spune că-ți vreau binele, îl întîmpinase Dumitrescu, și mă întreb și eu de ce. Că eu nu sunt scriitor, și nici nu mă prăpădesc cu firea după artiști și scriitori, ca atîția alții de pe-aici. Poate

ai înțeles, adăugă cu un zîmbet amar, că povestirile dumitale au trecut prin multe mîini, și le-au citit chiar oameni de mare răspundere, ca să nu mai vorbesc de atîția scriitori de seamă, tineri și bătrîni.

— Nu știam, începu Fărîmă îmbujorîndu-se la față. Nu știam că...

— Ai s-o știi de-acum înainte, îl întrerupse Dumitrescu. Dar eu vreau să-ți atrag atenția că, în ceea ce mă privește, valoarea literară a declarațiilor dumitale n-are nici o importanță. Pe mine mă interesează exclusiv mersul anchetei, și tocmai de asta vream să-ți vorbesc. Din multele, prea multele sute de pagini pe care le-ai scris pînă acum, și din toate declarațiile verbale pe care le-ai făcut, nu s-au înțeles încă limpede legăturile lui Lixandru cu Darvari."

Mi se pare a descoperi aici cîteva sugestii privitoare la *scriitura* mitică și *lectura* ei. Să rămînem la primul aspect. Fărîmă scrie acum „cu mare grijă", „pe îndelete" (idealul literaturii clasice, modelul scriiturii vechi), recitește „concentrat" ceea ce scrie, dar fără voia lui repetițiile, confuziile pătrund în text. Faptele sînt văzute din perspective diferite, *variantele* date de memorie mișcă desenul, întunecă fotografia. Dumitrescu este enervat de aceste deturnări ale textului și înțelegem ușor că ceea ce îl enervează e tocmai *fuga* scrisului spre imprecizia mitică. Fărîmă înțelege numaidecît obiecția și promite să fie coerent, cît mai coerent, să scrie limpede, cu alte vorbe: să scrie în codul cunoscut, cerut de Dumitrescu... „Am înțeles, vorbi Fărîmă silindu-se să zîmbească. Am înțeles, și vă foarte mulțumesc. Nu încerc să ascund nimic. Dar știu la ce faceți aluzie: cînd lucrurile nu sunt povestite așa cum trebuie, uneori par confuze, și *unele amănunte par că ar contrazice întregul* (s.n.), ca să mă exprim ca la școală. De aceea am să fiu cît se poate de atent de aici înainte și am să scriu cît voi putea de limpede".

Fărîmă pare sincer îngrijorat că nu este înțeles cum trebuie și sancționează fără ezitare tipul său (inițiatic, mitic) de *scriere:* „unele amănunte par că ar contrazice întregul...". Promite să fie limpede, dar nu reușește. Confuziile, coincidențele stranii, contradicțiile dintre amănunte și esențial vor continua să se manifeste în scrisul lui concentrat, „cu mare grijă", „pe îndelete"... Narațiunea mitică se constituie, vasăzică, fără voia naratorului. Evaziunea din codul inițiatic al povestirii nu-i posibilă. El vrea să spună ceva, să dezvăluie existența unei lumi vechi, dar memoria îl trădează. Pe măsură ce dezvăluie, ceva se ascunde, se obnubilează. Narațiunea mitică trăiește în (și prin) acest proces de succesive hierofanii și ocultări.[1] Acest mecanism este înțeles exact de cea de a treia serie de lectori (anchetatori), aceia care apar după dispariția lui Economu și a Ancăi Vogel (*lectorii*, curios, cei mai favorabili ai lui Fărîmă, cei care se lasă cel mai mult seduși de latura mitică a narațiunii!). *Noii lectori* au pierdut apetitul mitic. Ei au prins mecanismul ascuns al confesiunii lui Fărîmă, au prins *cifru* narațiunii și, în baza lui, supun totul interpretării raționale:

„— ...vedeți, începu el să audă deodată, lucrurile se limpezesc, se lămuresc unele pe altele, alcătuiesc împreună o configurație și-și dezvăluiesc sensul numai dacă plecăm de la această ipoteză: pe de o parte, voi voiați să ascundeți ceva, să păstrați un secret, iar pe de altă parte memoria dumneavoastră, ca orice memorie, vă trădează, adică nu reține amănunte esențiale și păstrează cu o precizie aproape fotografică episoade periferice. Era suficient, deci, să examinăm cu rigoarea necesară aceste episoade periferice ca să găsim cifrul prin care pot fi identificate acțiunile, personagiile, ideile pe care voiați să le țineți secrete. Acest examen riguros a fost făcut, și am să vă citez cîteva din concluziile la care s-a ajuns."

Este, negreșit, *o primă lectură* coerentă, realistă a narațiunii. O primă *demascare* a mitologiei create de Fărîmă: o golire a povestirii de conotațiile ei mitice, inițiatice... Am impresia că prin astfel de detalii Eliade dă în *Pe strada Mîntuleasa* și o retorică interioară a lecturii. El sugerează, așadar, nu numai nașterea (scrierea) unei narațiuni mitice, dar și posibilitățile ei de lectură. Căci ce sînt, în fond, acești anchetatori seduși, exasperați, iarăși seduși de născocirile lui Zaharia Fărîmă? Ce altceva decît niște *lectori* care încearcă să citească un cod (un limbaj) prin alt cod? Dumitrescu și noii anchetatori sînt, în această privință, cei mai intransigenți. Ei suspectează tot timpul pe Fărîmă că vrea *să scape, să ascundă* ceva, *să fugă* de adevăr. Ei vor, cum s-ar zice, pielea prefăcutei Șeherezade cît mai repede, vor să intre în posesia *cifrului* („să găsim cifrul prin care pot fi identificate acțiunile..."). Și, lucru curios, îl află, povestirile lui Fărîmă se lasă citite în acest

[1] „Cînd o latură a *sacrului* se manifestă (hierofanie), ceva se *ocultează*. În același timp, devine criptic. Aceasta este adevărata dialectică a sacrului: prin simplul fapt de *a se arăta*, sacrul *se ascunde*" (*Fragments d'un journal*, pag. 506).

fel. Visele Oanei despre coborîrea în peștera tapetată cu diamante sînt traduse, fără ezitare, ca făcînd aluzie la comoara poloneză ascunsă de Economu etc...

Anca Vogel și Economu formează, repet, altă categorie de lectori. Ei sînt pasionați de întîmplările Oanei, seduși de sexualitatea ei teribilă, de morfologia mitică a străzii Mântuleasa: „Căci nu bănuiești ce surpriză îți pregătim pentru noaptea asta. Nici cu gîndul nu gîndești!, adăugă izbutind din nou să zîmbească. Ne așteaptă afară o limuzină, și plănuisem să ne plimbăm, după ora trei, cînd, după spusa dumitale, coboară Dumnezeu pe pămînt, să ne plimbăm amîndoi pe strada Mântuleasa. Ca să-mi arăți și mie școala dumitale, și cîrciumile, și casele cu pivnițe adînci...".

Este aceasta o *lectură* sinceră? Crede, cu adevărat, Anca Vogel în lumea inventată de Fărîmă? Întrebare fără răspuns. Anchetatorii (*lectorii realiști*, *spionii* textului) cred că Anca Vogel și Economu caută ceva precis (comoara poloneză) în fabulațiile învățătorului. Șahul, cu alte vorbe, n-ar fi inocent, nu-i un ascultător dezinteresat. Interesat sau nu, *șahul* din povestirea lui Eliade nu-și reprimă totuși plăcerea de a asculta întîmplările fabuloase... Există, în orice caz, o forță de seducție a narațiunii și ea se manifestă într-un singur sens: de la scenariul mitic spre scenariul politic, dinspre codul (limbajul) inițiatic spre codul (limbajul) profan.

Multe din detaliile narațiunii pot fi citite ca niște metafore textuale. Mai exact ar fi: și ca metafore textuale. Iată una dintre ele: „Îl conduseră prin cîteva coridoare lungi, apoi îl urcară într-un ascensor spațios și murdar, în care se transportau materiale la ultimul etaj, încă în lucru. Fărîmă nu-și dădu seama la al cîtelea etaj s-au oprit. Au ieșit pe ușa din partea opusă și au pornit pe un coridor întunecat, cu cîteva becuri slabe atîrnînd din loc în loc de tavan. Au coborît apoi cîteva scări și au pătruns într-un alt coridor, care parcă n-ar fi făcut parte din aceeași clădire; avea ferestre mari și curate și parchet nou și lucios, iar pereții erau proaspăt vopsiți în alb. În fața uneia din numeroasele uși, unul din agenți îi făcu semn să se oprească și intră singur. Reveni după cîtva timp, însoțit de un funcționar încovoiat din umeri, purtînd un teanc de dosare sub braț. Au pornit din nou, ocolind tot coridorul, care parcă trasa un lung semicerc, apoi s-au oprit în fața unui alt ascensor, și au coborît. Fărîmă ar fi voit să numere



etajele, dar așa cum se afla încadrat între doi agenți și în spatele funcționarului cu dosare, nu-și putea da seama de nimic."

Așadar: *coridoare întunecoase*, *scări*, *etaje*, *ascensor*, din nou *etaje*, *coridoare*... În altă parte, citim: „porneau amîndoi, parcă niciodată pe același drum, căci treceau necontenit prin alte coridoare, coborau și urcau scări, traversau săli mari, întunecate sau prea puternic luminate...". Imaginile pot fi citite în mai multe feluri: o sugestie, întîi, a labirintului în care a pătruns Fărîmă, o serie de *probe* prin care trebuie să treacă. O metaforă, în același timp, a narațiunii mitice și a dificultății de a o scrie. Toate aceste coridoare, săli (ba întunecate, ba luminoase), etaje, coborîri și urcări pot da o idee despre straturile textului și ambiguitatea mesajului său.

*Pe strada Mântuleasa* este o scriere complexă, cu mai multe scenarii (nivele) epice, o capodoperă de limbaj aluziv.

## PERSEPHONA MODERNĂ
## MUTAȚIA BIOLOGICĂ ȘI EXISTENȚA POST-ISTORICĂ

O posibilitate de *lectură mito-critică* oferă ultimele nuvele publicate de Mircea Eliade *(În curte la Dionis*, Madrid, 1977; București, 1981). Asta înseamnă a descoperi rețeaua de mituri care există în text sau semnele care prefigurează apariția unui mit, uneori fără voința și știința autorului. Citind un eseu scris de mine pe această temă, Mircea Eliade mi-a dat să înțeleg că nu-și gîndește narațiunea în funcție de un mit sau altul și nu-și propune, în genere, să facă o demonstrație de erudiție în și prin literatură. Adevărat, dar miturile intră, totuși, în literatura sa. E suficient să parcurgi o povestire pentru a-ți da seama că faptele epice *se deschid* tot timpul spre un cîmp de semnificații pe care nu-l poți explica altminteri decît prin miturile celebre. Textul însuși, vreau să zic, te obligă la o lectură specială. Lectura mito-critică preconizată de Gilbert Durand și de alții merge, în fond, în sensul *lecturii polisemice*, așa cum o formulează Barthes într-un eseu din 1971: „...a recunoaște, în fine, drepturile polisemiei, a edifica în mod practic un fel de critică polisemică, a deschide textul spre simbolism"...[1]

1. *Les trois grâces* (1977) dezvoltă mitul Persephonei într-o intrigă aproape polițienească. Mitul se lămurește tîrziu, printr-un efort de imaginație. Narațiunea silește întîi spiritul să se confrunte cu mai multe întîmplări oprite la jumătate, reluate, iarăși întrerupte, deplasate dintr-un prezent verosimil (niciodată precis, necontroversabil) spre un trecut ipotetic etc. Trei personaje (botanistul Filip Zalomit, care este și poet, doctorul Nicoleanu și inginerul Hagi Pavel) discută despre un al patrulea, doctorul Aurelian Tătaru, mort în împrejurări obscure. Moartea se întîmplase lîngă o cabană singuratică, la Poiana Dornei, loc retras de lume, în ziua de Sînziene (timp cu valoare magică). Cei trei, prieteni cu doctorul Tătaru, avansează mai multe ipoteze, răsucind la infinit o sintagmă pe care doctorul o spusese înainte de a muri: „les trois grâces"... Pe cînd erau tineri, ei vizitaseră o localitate din Elveția și acolo descoperiseră trei vile frumoase pe care le numiseră „les trois grâces". Doctorul se gîndise, poate, în ultimele lui clipe la aceste *grații*. Speculația este însă gratuită, pista se dovedește falsă. Alta, tot falsă, îi ia locul: tinerii cunoscuseră trei fete numite cînd „les trois grâces", cînd, datorită masivității trupurilor, „les trois grasses".

Cel care cunoaște adevărul este Emanuil Albini, anchetator dibaci și inventiv. El reprezintă spiritul realității profane, în timp ce ceilalți, trădați de memorie, suferind (ca majoritatea personajelor lui Eliade) de o curioasă amnezie, participă la altă realitate, mitică. Ea iese la iveală atunci cînd biografia personajului central (dr. Tătaru) se dezvăluie. La reconstituirea ei participă, în afara colonelului Albini, un călugăr, Calinic, și o fostă pacientă, Frusinel Mincu, cea care întrupează mitul Persephonei. Calinic, teolog învățat, fusese vizitat de doctorul Tătaru și consultat asupra implicațiilor biologice și medicale ale păcatului originar. Ideea doctorului este că omul a cunoscut secretul regenerării și că s-a petrecut o mutație tragică în istoria lui biologică. Mutația a avut loc, probabil, după izgonirea omului din paradis. Pedeapsa de care vorbește cartea *Genezei* ar fi, în fapt, *amnezia*. Omul a fost pedepsit să uite că posedă o funcție capitală: auto-regenerarea celulelor... Doctorul caută în cărțile sacre urmele acestei funcțiuni vechi și crede că șansa de a le redescoperi o oferă bolile. Proliferarea celulelor n-ar reprezenta decît impulsul corpului de a se autoregenera.

Mircea Eliade apropie, printr-o abilă ipoteză, știința de magie. Un eminent cercetător caută dovezi în Biblie și răstoarnă părerile curente ale științei, susținînd că boala este simptomul unei regenerări mitice. El pregătește, în consecință, un ser și încearcă să-l experimenteze pe trei bolnave numite, din cauza numelor lor (Italia, Aglae și Eufrosina), „les trois grâces"... La ele se referise, așadar, doctorul în ultimele lui cuvinte... Însă în ce scop? Ca să

[1] *Reflexions sur un manuel* în *L'enseignement de la littérature*, Plon, 1971.

putem răspunde trebuie să prezentăm al doilea martor: Frusinel (Eufrosina) Mincu, numită înainte Frusinel Chiperii... Primul martor al secretului doctorului Tătaru, călugărul Calinic, moare în condiții misterioase, după ce dezvăluise o parte din ceea ce știa.

Versiunea dată de fosta pacientă Frusinel Mincu asupra morții doctorului Tătaru pare a fi cea mai verosimilă. Prin ea trecem, dealtfel, de la realitate la mit, în stilul pe care îl cunoaștem din narațiunile anterioare. Femeia fusese grav bolnavă de cancer și, abandonată de știința medicilor, doctorul Tătaru îi propusese tratamentul lui miraculos. Alte două bolnave acceptaseră și, din toate, numai Frusinel mai poate fi văzută. Una murise într-un accident de mașină, alta dispăruse în America. Frusinel mărturisește botanistului poet Zalomit pe care îl vizitează că, în urma tratamentului aplicat de doctorul Tătaru, suferise o mutație biologică miraculoasă. Redevenise tînără. Dar numai jumătate din an, în rest revine la condiția ei biologică normală. Șase luni, așadar, este tînără, cu simțurile agitate, într-o veșnică stare de euforie erotică, iar alte șase luni reintră în trupul stins al unei bătrîne de șaptezeci de ani. Asta se explică prin faptul că doctorul Tătaru fusese împiedicat să ducă tratamentul pînă la capăt din cauza unor colegi răi și proști, ca profesorul Nedelcu, care îl denunțară forțelor de represiune ca spirit mistic primejdios. De atunci, doctorul refuzase s-o mai vadă și, cînd o vede într-o zi goală și concupiscentă în pădurea de la Poiana Dornei, se retrage înspăimîntat și cade (accident, moarte voluntară?) într-o prăpastie.

Secretul regenerării a dispărut odată cu moartea doctorului Tătaru. Emanuil Albini vrea să-l afle și ține, în acest scop, sub observație pe botanistul Zalomit, singurul care are contact cu nestatornica Persephona (Frusinel). Acesta este scenariul epic, și el trebuie să fie reconstituit, pentru că în afara lui faptele n-au nici un înțeles. Cunoscîndu-l, putem interpreta mai liber elementele narațiunii. Să reținem, întîi, cîteva *semne* exterioare. Recurența, de pildă, a cifrei *trei: trei* grații, *trei* volume, apoi, despre flora carpatică, pregătite de Zalomit; Albini dă întîlnire aceluiași Zalomit peste *trei* zile la o nuntă în familie; martorii, culpabilizați de moartea doctorului Tătaru, sînt în număr de *trei* etc. Accidentul se petrece, repet, în ziua de Sînziene, iar personajul care comentează faptele (Filip Zalomit) este botanist și poet.



Faptul are, vom vedea, o anumită semnificație, deoarece Poetul duce mai departe cunoașterea și propune o soluție de existență, o soluție de salvare: prin imaginație (spectacol). În toate narațiunile din *În curte la Dionis* personajele centrale sînt, dealtfel, artiști. Zalomit trăiește, el însuși, drama doctorului Tătaru. Se ocupă de morfologia plantelor și universitatea la care lucrează îi încredințează ca temă de studiu cercetarea contribuțiilor botanice ale lui Goethe. O știință, deci, practicată de un poet, despre o cortribuție ce aparține altui poet. Ca și prietenul său, Zalomit suferise persecuția unor spirite conformiste și geloase ca *Imaculata-Concepțiune*, *Catastrofa-Trei-Ierarhi* etc.

Tema povestirii ar putea fi memoria care, prin trădările ei, împiedică legătura cu realitatea mitică. Există marea amnezie, o amnezie moștenită, semnul infracțiunii originare a omului, și mica amnezie, aceea a individului. Cea dintîi împiedică pe om să-și regăsească ritmul regenerării permanente, cea de a doua stă în calea individului care vrea să înțeleagă unitatea și istoria existenței sale. Din această perspectivă, banala frază a botanistului poet Zalomit capătă valoare profetică: „îmi pare rău, îmi pare foarte rău, dar nu-mi mai aduc aminte...". Tragedia omului a început, așadar, cu o criză de amnezie.

Citind astfel narațiunea, dăm la tot pasul peste *epifanii*, *simboluri*, însă pierdem din vedere mitul pe care îl propune, în subtext. Frusinel este o Persephona pregătită în laborator. Semn al timpurilor moderne, produs, în același timp, al conjugării științei cu teologia. Fantezistă, în esență, teoria doctorului Aurelian Tătaru are coerență interioară. Ipoteza unei mutații biologice poate fi acceptată ca premisă pentru o demonstrație epică. Mircea Eliade o speculează în sensul teoriilor sale despre condiția omului desacralizat. Frusinel Mincu a recuperat o parte din ceea ce omul mitic a pierdut. Ca fiica lui Zeus și Demeter, ea trăiește în două tărîmuri diferite și trecerea de la o formă de existență la alta implică o veritabilă tragedie. Trăind într-o lume normal profană, ea trebuie să ascundă mitul pe care îl poartă. Se deghizează, ca Cenușăreasa (alt mit implicat aici), și fuge de frică și de rușine din mediul ei („Am început atunci să mă ascund, să-mi ascund tinerețea, vreau să spun"...). În limbajul mitologului aceasta vrea să spună că personajul camuflează misterul atunci cînd misterul se revelează. Pe de altă parte, Frusinel este urmărită de Albini, ceea ce vrea să spună: misterul este

nevoit din nou să se ascundă pentru a nu cădea în mîna rațiunii profane. Persephona modernă trăiește într-o continuă stare de hărțuială.

*

2. Ideea regenerării biologice a omului și a existenței lui post-istorice (temă, în fond, a literaturii S.F.) este reluată de Mircea Eliade în narațiunea *Tinerețe fără tinerețe* (1978). Cîteva sugestii ale motivului există în nuvelele anterioare. Vîrstele variate ale Marinei *(Pe strada Mântuleasa)*, dubla existență a personajului Frusinel *(Les trois grâces)* indică preocuparea prozatorului pentru un mit despre care vorbește pe larg literatura populară. Titlul narațiunii de acum *(Tinerețe fără tinerețe)* duce gîndul la un cunoscut basm românesc despre mitul juvenilității eterne a omului. Eliade tratează la modul său, adică la modul echivoc realist, tema întineririi individului. Realist, pentru că acțiunea este ținută într-un plan controlabil al faptelor, echivoc, totuși, pentru că de la un punct scenariul realistic intră într-o suită de întîmplări, coincidențe paradoxale care îndepărtează faptele de stricta cauzalitate.

Narațiunea stă, astfel, între stilul *science fiction* și proza mitică propriu-zisă. Nu lipsește o intrigă polițienească în această înlănțuire de fapte senzaționale. Iată scenariul realistic al povestirii: un bătrîn despre care aflăm mai tîrziu că este profesor de limba latină și italiană și se cheamă Dominic Matei este trăsnit în noaptea de Înviere, în București, pe o vreme curioasă. Cu toată epiderma arsă, el ar trebui să se asfixieze. Medicii constată însă că trăiește și, după oarecare timp, profesorul începe să întinerească. Fenomenul produce emoție în lumea medicală. De el se ocupă medicul român Stănciulescu și un profesor francez reputat, Gilbert Bernard. Cazul interesează și Gestapoul (întîmplarea se petrece înainte de război), căci un medic din anturajul lui Goebbels, dr. Rudolf, susține teoria că electrocutarea printr-un curent ce trece de un milion de volți poate produce o mutație a speciei pînă la completa ei regenerare.

Dominic Matei pare a confirma această ipoteză. Complet epuizat biologic, amneziac, profesorul din Piatra Neamț venise la București să se sinucidă. Trăsnetul a făcut însă din el un tînăr de treizeci de ani cu o memorie extraordinară. E suficient să deschidă o gramatică, să parcurgă cîteva pagini pentru a-și da seama că poate învăța fără nici un efort o limbă străină. Procesul



continuă și în vis. Învață limbi străine în timpul somnului. E îndeajuns, apoi, să se gîndească la ceva (la un trandafir, de pildă) pentru ca noțiunea să se și întrupeze, noțiunea de trandafir, de exemplu, să ia forma unui trandafir. Are și darul de *a vedea* în vis, de a prevedea, anticipînd, astfel, evenimentele. Pentru a-l scăpa de Gestapou, care vrea să-l răpească, autoritățile române înscenează un accident, și Dominic Matei, ajuns acum celebru în toată lumea, este declarat mort. Sub o nouă identitate, profesorul este în realitate expediat în Elveția și pus să relateze, într-un jurnal, toate experiențele lui.

Dominic Matei este un „mutant", el anticipează condiția pe care o va atinge omul după o evoluție de cîteva zeci de mii de ani. Umanitatea va avea, atunci, o structură psiho-mentală capabilă să recupereze, printr-un simplu act de concentrare, tot ceea ce au gîndit și produs oamenii de pretutindeni și din toate timpurile. El reprezintă, așadar, *umanitatea post-istorică*. Prozatorul împinge, în acest chip, personajul său pe terenul literaturii S.F., însă, spre a întoarce gîndul cititorilor de la această comparație, pune el însuși în discuție ipoteza: „Ca într-un roman de *science-fiction* [...]. Dar, spre deosebire de personagiile romanelor *science-fiction*, ți-ai păstrat libertatea de a accepta sau refuza această nouă condiție. În clipa cînd, pentru un motiv sau altul, ai dori să reintegrezi cealaltă condiție, ești liber s-o faci"... *Mutantul* Dominic Matei are, așadar, posibilitatea de a reveni la condiția lui biologică normală. Procesul de rejuvenescență nu este ireversibil. Între timp, tînărul (întineritul) profesor trece printr-o serie de întîmplări (probe) ce-l pun pe gînduri. Profesorul Bernard, medicul și sprijinitorul său, dispare în condiții misterioase dimpreună cu arhiva cazului său pe cînd traversa oceanul spre America. Moare și profesorul Stănciulescu, așa încît omul care întruchipează existența post-istorică rămîne, cu noua lui identitate, singur. Este însă descoperit relativ ușor de o tînără californiană, Linda Gray, apoi de un jurnalist, Ted Jones Junior, corespondent la *Time Magazine*. Un oarecare doctor Olivier Brisson, care se dă drept Contele de Saint-Germain, celebrul ezoterist, îl anunță că se apropie apocalipsul (revelarea în serie a doctrinelor secrete ar fi un semn) și-l chestionează asupra felului în care va fi organizată *Arca*.

Se întîmplă, în fine, și fapte mai importante. O tînără institutoare, Veronica Bühler, este trăsnită în timpul unei furtuni, în munți, și, cînd este descoperită de Dominic Matei, ea șoptește:

„Shanti, Shanti". Ea afirmă că se numește Rupini și este fiica lui Kagabhata din casta indiană *Kshatria*. Asta vrea să spună că institutoarea suportă, sub influența lui Dominic, o *mutație* inversă: spre existența preistorică a omului. Dovada e că Veronica începe să vorbească, deodată, într-o limbă necunoscută (limba unui dialect indian). Ea trece prin crize mediumnice, folosind din ce în ce mai mult limbajele vechi, ugaritice, protoelamite, sumeriene... O întoarcere progresivă spre protolimbajele nearticulate, o regenerare extraordinară a memoriei colective. Sub aspectul biologic, institutoarea trece însă printr-un proces de senescență galopantă și, Dominic, înțelegînd originea acestui fenomen, o îndepărtează. Prezența lui împiedică pe Veronica Rupini să-și păstreze tinerețea și frumusețea.

Narațiunea aduce și alte exemple (unele caricaturale) de epifanie a trăsnetelor. Este citat Joyce, care ar fi cunoscut doctrinele ezoterice și în cele o sută optzeci și nouă pagini din *Finnegans Wake* ar fi făcut aluzii la estetica și la concepțiile magice... Se vorbește, în fine, despre condiția omului după catastrofa nucleară și de salvarea lui prin electricitate. Textul literar stă în preajma științelor oculte și cîteva din simbolurile de acolo trec aici. Mircea Eliade nu abuzează, totuși, de știința lui în acest domeniu. Ceea ce îl interesează este să dea o notă de verosimilitate în studiul unui caz profund neverosimil. Cîteva coincidențe, justificări sînt, cu toate acestea, de luat în seamă. Ziarele au publicat nu demult (după apariția nuvelei lui Eliade, în orice caz) o informație despre un individ orb și chel care, în urma unui trăsnet, și-a recăpătat vederea, iar părul i-a reapărut pe cap. Asta dovedește că ipoteza fantastică a lui Eliade nu plutește în pură absurditate. Prozatorul leagă, apoi, de analiza acestei teorii un mit literar și urmărește, cu destulă abilitate, întruparea lui într-o *istorie*. Este, am spus deja, mitul veșnicei tinereți, mitul regenerării, complicat, aici, cu ideea existenței omului într-o epocă post-istorică. Dominic Matei, ajuns centenar (sîntem în 1968), nu reușește să-și uite trecutul, cu alte vorbe: vechea lui identitate. E suficient să privească o veche fotografie (casa părintească din Piatra Neamț), pentru ca, întocmai ca eroul din basm, existența lui să se precipite. „Sunt, totuși, un om liber", spune el, și sensul acestei libertăți nu este prea clar. Liber să se întoarcă la vechea lui condiție?

Sfîrșitul narațiunii e o lovitură de teatru. Unul din acele finaluri epice care răstoarnă toate premisele și repune totul în discuție. Mircea Eliade și-a format, în această privință, o tehnică foarte



ingenioasă de a *deschide* narațiunea spre o perspectivă nebănuită după ce ea fusese ordonată într-o direcție precisă. Finaluri care spulberă iluziile lectorului, finaluri fără soluții. Sau cu o unică soluție: aceea care dărîmă pe cele deja construite. După ce urmărim, așadar, istoria senzațională a unei mutații biologice, prozatorul ne readuce la punctul de pornire, strecurînd în text îndoiala cea mai mare. Dominic Matei se întoarce la Piatra Neamț și, la Cafeneaua *Select*, prietenii lui îl primesc cu bucurie. Credința lor e că profesorul a fost internat într-un spital de recuperare după o criză cumplită de arterioscleroză. Absența fusese relativ scurtă, revederea are loc în 20 decembrie 1938... Va să zică totul n-a fost decît un vis, ca în *Sărmanul Dionis*. Al doilea război mondial nici n-a avut loc:

„— Nici nu îndrăznesc să vă spun în ce an suntem noi, ceilalți, care trăim în afara visului acesta. Dacă aș face un efort, m-aș trezi.

— Ești treaz, cucoane Dominic, vorbi doctorul, dar ești obosit... Arăți, dealtfel, foarte obosit, adăugă.

— Ei bine!, izbucni brusc pierzîndu-și răbdarea. Aflați că între 20 decembrie 1938 și seara de astăzi s-au întîmplat multe. Al doilea război mondial, bunăoară. Ați auzit de Hiroshima? De Buchenwald?

— Al doilea război mondial? întrebă cineva din fund. Are să vină și el, repede, repede...

— S-au întîmplat multe de cînd ați dispărut și n-ați mai dat nici un semn de viață, începu Nicodim. S-au făcut descinderi. Vi s-au luat cărți din bibliotecă...

— Știu, știu! îl întrerupse ridicînd brațul. Eu le-am spus ce cărți să caute și să mi le aducă. Dar asta a fost de mult, de mult...

Începu să-l irite faptul că nu se putea trezi, deși știa că visează și voia să se trezească.

— V-am căutat peste tot, auzi o voce cunoscută. Doctorul v-a căutat și prin spitale...

— Auzisem că ajunseseși la București, spuse Neculache, și că acolo ai fost confundat cu altcineva.

— Așa a și fost, îl întrerupse, așa a și fost. Am fost confundat pentru că întinerisem...

Șovăi o clipă, apoi continuă, triumfător și totuși enigmatic:

— Acum vă pot spune adevărul: în urma trăsnetului care m-a lovit, m-a lovit chiar în creștetul capului, întinerisem. Arătam

de douăzeci și cinci-treizeci de ani, și de atunci nu m-am mai schimbat. De treizeci de ani arăt aceeași vîrstă...

Observă cum se privesc unii pe alții, și, exasperat, ridică din umeri, încercă să rîdă."

Nici această răsturnare nu lămurește, totuși, pe de-a-ntregul simbolurile narațiunii. Dominic Matei se întoarce la Piatra Neamț sub înfățișarea lui veche de om bătrîn și obosit. Dinții i se clatină în gură (fapt ce i se mai întîmplase o dată, cînd începuse procesul de întinerire). Procesul de resenescență este rapid și vine să întărească ideea că *mutația* fusese fantezia unui amneziac. Însă rămîn cîteva necunoscute care contrazic ipoteza spiritului profan. Dominic Matei știe, totuși, de Hiroshima, de bombele cu hidrogen și de numeroase alte evenimente care s-au întîmplat... În plus, în buzunarul lui se găsește a doua zi, cînd este descoperit înghețat în fața casei sale, un pașaport pe numele de Martin Andricourt (numele conspirativ de *mutant*), născut în Honduras, la 18 noiembrie 1939! Cu acest ultim detaliu se termină o narațiune plină de mari enigme. Prozatorul face în așa fel încît detaliile epice să împingă spiritul nostru cînd într-o direcție, cînd în alta. Nu este o șaradă, este numai o tehnică narativă care se bazează pe ideea paradoxului temporal, citată deja de noi. Pentru prozator este, în fond, o cale de a prelungi ambiguitatea narațiunii și de a-i salva, printr-o indeterminare calculată, simbolurile. Eliade nu optează pentru soluția realistă (soluția spiritului profan întruchipat de amicii de la *Cafeneaua Select)*, nu evadează nici în zona miraculosului. Faptele rămîn într-un cîmp de probabilitate care îngăduie mai multe ipoteze. Ce a avut de sugerat, prozatorul a sugerat: ideea regenerării biologice, mitul tinereții, condiția de existență a omului post-istoric, dialectica miticului și profanului, ambivalența oricărui eveniment, existența individului ca o suită de probe inițiatice... Sînt temele literaturii lui (îndeosebi ale prozei postbelice), acelea care regenerează narațiunea de tip mitic și-i dau o notă de mare originalitate.



## POEZIA CA SOTERIOLOGIE. ORFEU ȘI EURIDICE ÎN SPAȚIUL BUCUREȘTEAN

În povestirile *În Curte la Dionis*, *Incognito*, *la Buchenwald* și, într-o oarecare măsură, în *Uniforme de general*, Mircea Eliade sugerează continuitatea aceluiași mit (Orfeu și Euridice) sub două aspecte: acela al creației și al erosului. *În Curte la Dionis* reînvie atmosfera din *La țigănci*, într-o compoziție însă mai complexă și cu o intrigă mai redusă. Simplificînd datele narațiunii, putem zice că Euridice este întruchipată de Leana, o cîntăreață prin cîrciumile bucureștene, în deceniile interbelice. Orfeu este poetul Adrian, omul căruia i se fac *semne*, dar care, din cauza unui accident (asta aflăm la urmă), a pierdut firul care leagă planurile existenței. Mitul este modificat sau, mai bine zis, mitul este transferat: Leana (Euridice) este aceea care, prin cîntecul ei, îmblînzește fiarele. Printr-o investiție secretă, ea a devenit purtătoarea unui mare mit. Orfeu este un amneziac. Euridice cîntă în locul lui, cu sentimentul că exercită, astfel, o funcție sacră: reîmblînzește oamenii care au pierdut sensul spiritului, misterului. Cîntecul (poezia) este o cale de salvare. Singura. Toate metodele au eșuat în încercarea de a transforma omul. A rămas Poezia:

„— Ei bine, continuă Adrian, așa cum probabil ați ghicit deja, trebuie să recunosc că, pentru mine, Poezia e mai mult decît o tehnică mistică sau un instrument de cunoaștere. Poezia este prin excelență o metodă politică; și, din nefericire, este ultima metodă politică pe care o mai avem la îndemînă. Dacă nici ea nu reușește, nu mai avem nici o speranță. Dispărem sau ne întoarcem acolo unde ne aflam acum multe sute de mii de ani.

La un moment dat, Dumnezeu se va apropia de unii din noi, cei care vom mai rămâne treji, și ne va spune: Messieurs, on ferme!"

Fiarele sălbatice, explică în continuare iluminatul și amneziacul Adrian, sînt oamenii în stare naturală sau „în condiția lor culturală". Cultura fără Logos, vrea să spună prozatorul, este o spiritualitate a barbariei. Fără Verb (fără acces la spirit), omul trăiește în întunericul existenței viscerale. Poetul poate să-l trezească. Poetul este noul Mesia. Poetul profet și taumaturg, mai mare decît Eschil și Shakespeare, capabil să înțeleagă *mesajul*, conștient de misiunea *politică* a verbului liric. Poezia este, în aceste condiții (condițiile unei societăți desacralizate) o *soteriologie*, o *doctrină a salvării:*

„— Trebuie să-i îmblînzim. Și traduc imediat: așteptăm pe Orfeu, așteptăm pe acel Poet de geniu al cărui verb *va sili* omul să se deschidă către Spirit; cu alte cuvinte, va precipita mutația pe care au rîvnit-o toate religiile și toate filozofiile din lume. Cine îi va mai putea rezista, lui, Poetului? Vă întreb: ce mistreț a mai putut rămîne el însuși, mistreț în toată firea, ascultîndu-l pe Orfeu?"

Epica s-a transformat într-un dialog spiritual, eroii sînt pretexte pentru analiza simbolurilor. Poetul Adrian este ideologul unei noi religii: transformarea omului prin exercițiul poeziei (cîntecului), iar Leana, cîntăreață de circiumă, este purtătoarea acestui mesaj. Eroii au o biografie, însă biografia este deliberat neclară. Leana cîntă prin circiumi, stîrnește entuziasmul ascultătorilor și, apoi, dispare, pentru a *reîncepe* (vorbă simbolică!) în alt loc, după o oarecare vreme. Dispariițiile, obnubilările ei nu sînt fără legătură cu mitul pe care femeia îl poartă. Întrebată pentru ce cîntă, ea răspunde invariabil: „pentru păcatele mele". Păcatele se dovedesc a fi, iarăși, mitice. Frumoasă, ea respinge orice bărbat, motivînd că este îndrăgostită mereu de *altul*, de *același*... Identitatea bărbatului nu se cunoaște, cum nu se cunoaște nici identitatea reală a cîntăreței. Îndrăgostit pînă la disperare de ea, doctorul Visarion bănuie că la mijloc este un complex și încearcă, printr-o terapeutică simplă, s-o elibereze de complexul bărbatului pierdut. Leana acceptă, se îmbracă în negru și primește cu mulțumire noul său nume: *Văduva*. La urmă, după ce ne-am lămurit asupra ansamblului, vedem că *Văduva* poate să însemne: cea văduvită de mit, îndurerata, cernita soție a lui Orfeu.

Leana nu vrea să facă, apoi, carieră artistică, deși are o mare vocație și numeroși admiratori care o pot sprijini. Refuză însă



orice inițiativă, abandonează un cîntec atunci cînd cîntecul a devenit prea popular (citim: un mister popularizat!). Să nu ignorăm condiția ei: ea nu este *creatorul*, ci numai *mesagerul* creatorului. Adevăratul creator este poetul Adrian, și acesta, lovit de amnezie (o amnezia simbolică, se înțelege), pierde sensul continuității și al revelației.El trăiește fragmentar, uită *mesajul*, uită numele emițătorului.

Mircea Eliade adaptează tehnica epică a narațiunii la tema revelației *(de-camuflării)* parțiale a misterului. Un prim fir epic urmărește existența Leanei, dar nu direct, ci prin comentariul altor personaje din afara spectacolului. Hrisanti și Cladova, bucureșteni pasionați de cîntecele Leanei, comentează faptele ciudatei cîntărețe și încearcă să-i determine adevărata identitate. Ei au acces la biografia superficială, înțeleg doar mesajul manifest, văd doar aparențele, nu și mitul care se ascunde sub ele. Din relatările lui Hrisanti și Cladova aflăm că Leana își domină melancolia, duce o existență independentă, n-are o adresă precisă și, cînd devine cunoscută, admirată de public, dispare. Leana este, va să zică, o artistă care se retrage din cînd în cînd de pe scenă pentru a permite legendei să se manifeste. Eclipsările ei periodice duc, iarăși, gîndul spre mit și ritmicitatea unor fenomene cosmice. Cîntăreața caută cu răbdare pe invizibilul poet Adrian, iar Hrisanti și Cladova (*lectorii* realiști ai narațiunii) se întreabă, expunînd punctul de vedere profan, dacă *povestea* este adevărată sau nu.

Povestea nu se lămurește însă niciodată integral, nici chiar atunci cînd misterul din jurul cîntăreței începe să se destrame. Leana așteptase într-o zi pe doctorul Visarion o jumătate de oră într-o expoziție, apoi dispăruse și, cînd doctorul încearcă să se justifice, femeia pronunțase o propoziție enigmatică: „Dar nu ne mai putem întîlni". Propoziția lasă să se înțeleagă că în trecutul cîntăreței este un traumatism *provocat de o așteptare* și, crezînd că a descoperit un fir ce poate duce la „complexul Adrian", doctorul, lecuit de dragoste, devine om de știință și cercetează cazul. Pune un detectiv să urmărească pe Leana și să afle date din trecutul ei. Acesta se slujește de un client al circiumii „Floarea Soarelui", om în vîrstă, prieten al cîntăreței. Bătrînul știe ceva, dar, pentru a mărturisi, pune condiția ca tot ce va spune doctorului „va rămîne între ei". Cu alte vorbe: misterul să nu fie dezvăluit, mitul să trăiască, în continuare, în umbra existenței comune. Nu este, apoi, sigur că faptele s-au petrecut întocmai cum le relatează agenții opiniei publice. Cladova și Hrisanti pun, ei înșiși,

sub semnul întrebării autenticitatea aventurii: „mă îndoiesc — zice unul dintre ei — că lucrurile s-au întîmplat așa, dar mi-a făcut plăcere să te ascult...".

Povestea s-a petrecut dealtfel (și aici intervine al treilea obstacol în calea verosimilității), „într-o altă epocă". Obstacolul (timpul) lucrează în favoarea mitului. *Identificarea* biografiei reale este, în fapt, imposibilă. Faptele s-au petrecut de mult și ele ajung la comentatori (Hrisanti și Cladova) prin intermediul unor martori incerți. Analiștii adaugă îndoiala lor la îndoiala surselor. Existența globală a personajului nu poate fi, din aceste cauze, cuprinsă și lămurită. Un plan foarte profund al ei rămîne necunoscut. Accesibile sînt doar aparențele. Vizibilă nu poate fi decît o jumătate a simbolului (jumătatea profană, aceea care circulă sub straie sărace).

Din alt capăt al narațiunii, străin de cel dinainte, începe al doilea fir epic. Într-un plan, de asemenea, al aparențelor. Un oarecare Adrian coboară grăbit dintr-o mașină și intră într-un hotel afirmînd că are o întîlnire la 4,30 cu cineva al cărui nume l-a uitat. Un nume, precizează el, „fanic", deoarece „se arăta pe de-a-ntregul, nu ascundea nimic". Acesta i-ar fi spus, pretinde Adrian, „lucruri de o excepțională importanță. Importante nu numai pentru noi, artiștii, scriitorii sau, să spunem, elita, inteligența, ci pentru orice om viu și întreg. Pentru orice om care vrea să rămînă așa cum s-a visat el întîi." Experiența *lecturii mitocritice* ne învață că propozițiile de mai sus trebuie traduse în următorul chip: individul al cărui nume poetul Adrian îl uitase (căci aflăm numaidecît că amneziacul vizitator al hotelului este poet) îi făcuse dezvăluiri capitale despre existența plenară, mitică a omului. „Cum s-a visat el întîi" înseamnă: cum a trăit omul în epoca mitică. Un lapsus de memorie împiedică însă pe Adrian să intre în posesia acestei revelații. Individul cu nume *fanic* este ascuns undeva în hotel (în labirintul existenței), însă Adrian, pierzînd firul memoriei, se rătăcește. El ia o pistă falsă (Orlando) și intră, fără să vrea, într-unul din circuitele profanului, aparenței, banalității lucrative. Orlando (falsa identificare) este un spirit eminamente realist. Patronează, dealtfel, un grup de afaceri sau un grup politic subversiv și, intrînd în raza lui de acțiune, poetul Adrian devine suspect. Teoriile lui despre cunoaștere, despre salvarea omului prin spirit, coborîrea în infern sînt, pentru Orlando, înșelătoare, în confuzul poet el bănuie un spion abil. Pentru el, Adrian este, într-adevăr, un purtător de mesaj, dar



un mesaj precis, determinabil, primejdios. Situația din *Pe strada Mântuleasa* se repetă. Adrian e un Fărîmă care a încălcat fără să vrea tărîmurile.

O răsturnare de planuri se petrece astfel într-o narațiune în care faptele sînt mereu deplasate dintr-o sferă de simboluri în alta. Scena rătăcirii lui Adrian în hotel este, din acest punct de vedere, concludentă pentru arta epică a lui Mircea Eliade bazată, cum s-a putut deduce din cele spuse pînă acum, pe rotația imprevizibilă a faptelor. Citite într-un anumit chip (dinspre partea miticului, sacrului), acestea devin semnele unei alte realități. Adrian merge pe un *coridor* și coridorul se pierde, departe, în penumbră. Simbolul labirintului, vom zice numaidecît. În fața ascensorului se află o *oglindă* și în ea poetul amneziac se privește cu o secretă satisfacție: arată de 30 de ani, cu 15 mai puțini decît are în realitate. Cineva îi spusese că este frumos „ca îngerul morții", o fată, desigur, dar *cine?* Oglinda (simbol etern al dedublării), „îngerul morții" și, apoi, enigmatica *față* de care poetul nu-și mai aduce aminte: alt rînd de simboluri. Se deschide o ușă și poetul în căutarea numelui „fanic" justifică încă o dată amnezia lui: „Știu că orice aș face e inutil. E ca un baraj. Numele domnului care mă așteaptă, vreau să spun. Imposibil să mi-l amintesc! Zadarnic l-a identificat la recepție, zadarnic mi-a spus numărul camerei. Au dispărut. Probabil că au dispărut în timp ce mă aflam în ascensor. Evident, n-au dispărut propriu-zis, ci s-au ascuns doar, s-au camuflat. Au ajuns irecognoscibile...".

Personajul nu primește inconștient *semnele*, le interpretează. Atenția este atrasă, apoi, de o *anexă* a hotelului (un supliment, o prelungire a labirintului) unde ar locui o *văduvă*. Adrian, bolnav de semne, traduce imediat: ... „La Vedova, cu majusculă și încărcată de simbol, ca la Dante". El jignește, fără să vrea, persoana cu care stă de vorbă, văduvă ea însăși, și numită, din cauza originii italiene, *la Vedova*. Coincidențe bizare! Cititorul știe deja că mai există o *văduvă*, Leana, adevărata Euridice, și pe aceea o căuta acest Orfeu pierdut în labirintul modern. Însă *La Vedova* înseamnă la Dante și altceva: „Știți, în limbajul lui secret, poate împrumutat de la *I fideli d'amore*, Dante se referea la Biserica romano-catolică. Biserica lui Petru, lăsa el să se înțeleagă, rămăsese «văduvă»...".

*Labirintul semnelor* începe să însemne, în narațiunea lui Eliade, un *labirint al semnificațiilor*. Văduva lui Adrian are și o accepție metafizică. Să nu pierdem din vedere că una din interlocutoarele

lui Adrian ține în mînă un inel cu mai multe *chei*. Alt semn, alt simbol. Cel mai important este, negreșit, *ascensorul*. Instrument al comodității vieții moderne, ascensorul este, în același timp, un vehicul mitic. El facilitează *coborîrea* sau *ascensiunea* spre alt tărîm. Este varianta desacralizată a bărcii lui Charon. Numai că barca și-a pierdut *direcția:*

„— Coborîm? întrebă Adrian pe unul din ei, cu oarecare mirare.

— Așa s-ar spune. Voiați să urcați?

— Ah! făcu Adrian ridicînd din umeri, asta e greu de spus. Cine ar îndrăzni, întrebat dacă vrea să urce, cine ar îndrăzni să răspundă: Nu?

Una din doamne izbucni în rîs, și-l privi cu o subită cordialitate.

— Asta înseamnă că n-ați aflat de legendă, i se adresă ea. Ori spui „jos", ori spui „sus"...

— Ori urcăm, ori coborîm, o întrerupse jovial vecinul ei, *e același lucru...*

— Pentrucă ascensorul *rămâne același*, continuă doamna, corect și totuși detașat, parcă ar fi fost un joc de societate. Numai *direcția* variază...".

De peste tot vin, așadar, *semne*, și ele anunță un miraculos proces de anamnezis. Curios, Adrian, poetul, conștient de înlănțuirea secretă a lucrurilor, nu găsește, totuși, firul care să-l scoată din labirintul aparențelor. „Ce e teribil — explică el — în amnezia unui poet, reluă după o lungă tăcere, este faptul că, pe măsură ce memoria personală dispare, o altă memorie, i-ași spune culturală, răzbește din adâncuri, și dacă un miracol nu intervine, până la urmă îl stăpânește complet. Domnul meu, rosti cu gravitate, sunt amenințat să fiu redus la *cultură*, să devin un ins eminamente cultural! Și nici nu îndrăznesc să-mi închipui ce s'ar putea întâmpla mai târziu, când chiar și memoria culturală se va elibera de matca ei istorică, și voi rămâne *om în general*... Nu știu dacă înțelegeți la ce fac aluzie? întrebă, coborând ușor glasul".

Există, vasăzică, o memorie individuală și o memorie culturală. Poetul (creatorul) este amenințat să piardă simțul (memoria) realului pe măsură ce este acaparat de cultură. Simbolul căutării mitului s-a transformat, deodată, într-un simbol al creației și, poate, într-o metaforă textuală.

Să nu-l părăsim însă pe Adrian, care trece din semn în semn și este foarte aproape de revelație. În hotelul în care rătăcește se mai află un Artist (un Pictor Laureat) și, auzind de el, Adrian simte din nou că *i se fac semne*. Asta ar putea sugera că Artistul



Laureat poate fi purtătorul de mesaj. Cînd o doamnă din ascensor aduce vorba de artist și de vitrina în care și-a expus operele, Adrian este gata să prindă firul, dar firul se rupe din nou. Pictorul e venit de mult în hotel, îi place să se plimbe cu ascensorul, pînă ce într-o zi este evacuat, păstrîndu-i-se lucrurile. Un artist, deci, care a dispărut. A rămas mesajul său (opera), un mesaj încifrat.

Finalul narațiunii aduce dezlegarea acestui șir lung de enigme. Leana (Euridice, mesagerul cîntecului lui Orfeu, *văduva*) regăsește pe Adrian, poetul care suferise o amnezie în urma unui accident de mașină. Preocuparea ei este ca bărbatul să uite ce s-a întîmplat de mult, „să nu privească înapoi". Elementele obscure ale narațiunii se lămuresc: întîlnirea de la 4,30, așteptarea, sensul cîntecului „În curte la Dionis" etc. Cîntecul, scris sub semnul lui Orfeu, vestea o „beatitudine fără nume", la curțile zeului Dionysos. Iar mesajul lui Orfeu este acesta: „schimbarea omului, mutația lui, nu poate începe de sus, prin elite, ci *de foarte jos*, de la oamenii de rînd, cei care petrec noaptea în grădini și în restaurante"... Poezia este, încă o dată, o formă de salvare și o *tehnică politică* („numai Poezia ne mai poate mîntui, mai poate schimba omul").

## LECȚIA SPECTACOLULUI

Mitul creației reapare în povestirile *Uniforme de general* și *Incognito la Buchenwald*, numai că forma de revelare a sensului și de salvare a spiritului este acum *spectacolul* (teatrul). Fiind vorba de teatru, putem spune, pentru a lămuri mai bine lucrurile, că narațiunea este ca o scenă rulantă cu două decoruri. Într-unul *(Uniforme de general)* evoluează Ieronim Thănase, răsfățat copil-minune, actualmente actor dezamăgit, „falsificat" de public și, în genere, de existență, apoi Vladimir, entomolog amator, elev, dacă înțelegem bine, cu anumite daruri profetice, întrucît duce în mînă un porumbel rănit. Din relatările lui Ieronim luăm cunoștință și de istoria generălesei Calomfir, personaj teribil, adevăratul, singurul personaj energic într-o lume sortită dispariției. Scena rotindu-se, dăm peste Antim, entomolog de asemenea și violoncelist celebru, obsedat de o *logodnică străină*, mereu alta, mereu pierdută din cauza unei povestiri stranii (o povestire al cărui sfîrșit nu-l cunoaște sau nu și-l amintește). Lîngă Antim apare o nouă logodnică, Maria Daria Maria, numită și Maria da Maria, admiratoare fanatică a violoncelistului, artistă ea însăși de valoare.

Scenele se unesc într-un singur *spectacol* în care nu se petrece, propriu-zis, nimic spectaculos. Faptele cele mai importante aparțin trecutului. Ele ajung la noi povestite și repovestite, adică: deformate, semnificate. Ieronim și Vladimir pătrund, noaptea, în podul unei case vechi (casa teribilei generălese) și deschid un scrin în care se află lucruri vechi. Începe *evocarea*, cum zice Ieronim, actorul și regizorul spectacolului. Lîngă evocare (istorie) este



*Corul* care rezumă și prevestește acțiunea eroilor. Ieronim povestește la modul condițional trecut, introducînd o notă de îndoială asupra verosimilității istoriei. El fabulează enorm, pune în spectacol totul, chiar faptele prezente trec prin acest mod verbal îndepărtat și problematic: „Și ne-am trezit deodată în întuneric, pierduți aici, în acest pod plin cu lăzi și cufere acoperite de praf și de pînze de păianjen"... Ieronim și Vladimir trec tocmai prin situația evocată, însă ceea ce se întîmplă este prea sărac, prea puțin față de ceea ce „s-ar fi putut întîmpla". Superioritatea, deci, a imaginației asupra realului, superioritatea *spectacolului* față de *istorie*. Cînd elevul Vladimir Iconom (vocea realului, conștiința nemistificată a istoriei) readuce povestirea pe un teren mai exact, Ieronim, care vede lumea ca o piesă de teatru și elementele obiective ca semne, simboluri, epifanii, răspunde cu iritare:

„— Va să zică, numai *asta* ai înțeles? [...] Ai înțeles că aș fi vrut să te sperii, să te pun la încercare *în întunerec?* Elev Iconaru Vladimir, nu ai imaginație. Nu ești singurul, dealtfel. Aproape nimeni nu mai are imaginație. Trăim vremuri grele. Cine mai are timp să-și imagineze o altă lume, cu *altfel* de oameni, o lume mai poetică, și deci mai *adevărată?*..."

Cînd cineva, de felul elevului Vladimir, intervine cu o idee morală, spectacolul dispare. Dar inocentul Vladimir, pasionat de fluturi, este fără știința lui un purtător de mituri. El poartă prin orașul care a pierdut sensul sacrului o pasăre rănită (simbol evanghelic cunoscut), devenind, astfel, un veritabil *mesager*. Asemănarea, în plan simbolic, cu Adrian și Leana este izbitoare. Ca și în narațiunea anterioară, nu Ieronim, conștient de camuflarea miticului, este mesagerul mitului, ci naivul, profanul elev Vladimir Iconaru. Există, așadar, două categorii de indivizi în proza lui Eliade: unii care recunosc miturile, alții care le poartă. Unii construiesc *spectacolul* (Ieronim, Maria Daria Maria, Făgădău — din *Incognito la Buchenwald*), alții intră fără să știe în inima spectacolului și prin ei se revelează sensurile sacrului (Vladimir, Leana, Marina Darvari, Elefterescu etc.).

Dar să vedem, întîi, istoria din spectacol. Sînt, în fapt, mai multe istorii în narațiunea lui Mircea Eliade și un singur narator, Ieronim, care le interpretează și, probabil, le mistifică. Ieronim este, alături de Manolache Antim, urmașul a două familii: Calomfir și Thănase. Copil precoce, participase la un spectacol în noaptea de Sfîntul Ioan (un dans, o recitare în fața unei *oglinde* uriașe) și spectacolul i-a marcat existența. De atunci începe *de-căderea* lui,

ca actor profesionist. Înainte de a muri, generăleasa Calomfir, stîlpul familiei, i-a încredințat o *taină* pe care n-o dezvăluie decît prin parabole, anecdote, imagini. Este limpede, cît de limpezi pot fi lucrurile într-o proză de factură mitică, ce vrea să însemne această *taină* încredințată de o bătrînă pe patul de moarte. Este *misterul*, *sacrul*, pe care legendele, parabolele îl prefigurează și-l perpetuează sub înfățișări deformate. Sub povara lui, Ieronim vorbește, dar în pilde: „De cînd s-a prăpădit Generăleasa, eu nu fac altceva, *nu pot face altceva*, decât să vă spun, dar voalate ca într-o oglindă veche, cum a fost oglinda noastră — nu pot face altceva decât să vorbesc, în imagini și parabole, de taina care mi-a fost încredințată. Și nu numai vouă, familiei și prietenilor, ci și celor pe care îi întâlnesc din întâmplare. Sunt uneori ispitit să opresc oamenii pe stradă — evident, nu pe oricine, dar anumiți oameni în care mi se pare că ghicesc un anumit semn. În sfârșit, asta e altă poveste. Dar, Luchian, eu numai despre asta vorbesc! Dacă n-aș fi vorbit, mi-aș fi pierdut mințile!..."

Antim, al doilea artist al familiei, avusese prin lectură o revelație. Entomologul citise, pe cînd era adolescent, o povestire ciudată și lectura i-a schimbat viața. Trăiește după un model literar. A devenit violoncelist. Povestirea vorbea despre un faimos saltimbanc care descoperă într-o zi că își trădează adevărata *vocație*, de natură *religioasă:* fusese făcut să distreze *zeii*, și el, jongleurul, amuză acum *oamenii* la bîlci. La începutul începuturilor exersase o meserie sacră. A suferit o *decădere*. Saltimbancul este părăsit de logodnică atunci cînd îi încredințează descoperirea sa. Situația se repetă în cazul lui Antim: de îndată ce povestește descoperirea făcută de eroul din nuvelă, logodnicele îl părăsesc, „nu chiar pe loc, ca în nuvelă, dar în scurtă vreme după aceea". O povestire într-o povestire. Personajul dintîi, tînărul saltimbanc, află că vocația lui urcă, departe, spre timpurile mitice. El întrupează, vasăzică, un mit și, dezvăluind faptul, este abandonat de logodnică. Al doilea personaj, Antim, citește melodramatica nuvelă și viața lui ia alt curs: părăsește entomologia și devine artist. Arta (spectacolul) face din el un erou tragic: toate logodnicele îl abandonează îndată ce le mărturisește conținutul lecturii sale.

Toate acestea vor să dovedească puterea *spectacolului*, forța antrenantă și transformatoare a creației. Teatrul este un mijloc de salvare a individului, teatrul este forma prin care se revelează mitul, teatrul, în fine, face suportabilă existența, apără pe om de



teroare, transformîndu-i obsesiile, nenorocul în spectacol. Acesta este miezul teoriei lui Eliade:

„— Îți mărturiseam odată că dacă nu mi-e frică de nimic, nu este pentru că sunt nepot de Erou, ci pentrucă am redescoperit sensul și funcția spectacolului. Dar nu ți-am spus ce înseamnă asta pentru mine. A nu-ți fi frică de nimic înseamnă a privi tot ce se petrece în lume ca *spectacol*. Asta înseamnă că putem interveni oricând, prin imaginație, și putem modifica *spectacolul* așa cum vrem noi....

— Prin imaginație, repetă Antim tot mai bine dispus. Adică, în mintea noastră... Dar asta nu schimbă realitatea, ce se întâmplă *cu adevărat* în noi și în jurul nostru [...].

— Pentrucă, Dumneata, *Oncle Vania*, continuă Ieronim cu un alt glas, mai blând și totuși mai solemn, Dumneata te încăpățânezi să reduci *înțelegerea* la exercițiul rațiunii, ca la șah. Dar știi foarte bine că nici arta, nici viața nu pot fi înțelese *numai* prin rațiune. Orice se întâmplă în jurul nostru ar putea camufla un mister, așadar o revelație decisivă, un adevăr cutremurător. Bunăoară, *orice* porumbel ar putea camufla...".

Rămîn, în subtext, fapte ce ar trebui lămurite, decodate. Cine este, de pildă, această *străină* care apare și dispare din existența lui Antim? Sau, de ce se îmbracă Ieronim și Vladimir în hainele răposatului general Calomfir, eroul? Pentru ultimul simbol, înțelesul este clar: hainele generalului înseamnă pentru Ieronim arta, geniul ludic, în timp ce pentru Vladimir nu reprezintă decît un costum mascat care apără de frig. Morala e simplă (o dezvăluie Ieronim însuși, interpretul tuturor *semnelor*): „Cît timp ne vom putea costuma și vom putea *juca* — suntem salvați".

Ideea despre funcția spectacolului este reluată, cu o tehnică epică și mai complicată, în *Incognito la Buchenwald*, unde reapar Ieronim și Maria Daria Maria, Adrian și Leana, Maria (Zamfira, artista din *Pe strada Mântuleasa)* într-o lumină realistă mai puternică. Adrian are o perioadă de luciditate și trimite scrisori pe care altcineva le interpretează în sensul cunoscut al teoriei despre mister. Istoria este dominată însă de spectacol. Ieronim, Maria Daria Maria, Făgădău, Petru Lorinț, poetul Petru Petrovan organizează un spectacol, închipuindu-și că se găsesc, toți, în lagărul de la Buchenwald. Sensul spectacolului ar fi următorul:

libertatea nu poate fi decît interioară și ea se ascunde sub orice cuvînt. Marina Darvari face demonstrația că, privind îndelung și în deplină libertate a spiritului un perete plin de crăpături, poți descoperi un înțeles interior. Elephterescu, un tînăr bucureștean petrecăreț, citește o biografie a lui Budha și, identificîndu-se cu prințul Siddharta, dispare. Pleacă în lume, ia la propriu povestea despre „Marea Plecare", pregătindu-se pentru o viață trăită în spirit. Eroii trăiesc liber *epifaniile* prezentului. Le trăiesc în spectacol și prin spectacol. Misterul se poate ascunde în orice întîmplare, cum libertatea poate trăi în orice cuvînt inventat. *Boddhisattva* este un simplu termen exotic, însă el poate acoperi ideea de libertate interioară, după cum spectacolul (arta, în genere) camuflează noua versiune a salvării.

Morala povestirii este că „oricînd și oriunde putem fi fericiți, adică liberi, spontani, creatori". Și, am putea adăuga, liberi în vecinătatea miturilor.

*

*Șanțurile* și *Ivan* pornesc de la o realitate istorică mai concretă (războiul), dar tratarea faptelor este tot simbolică. În prima nuvelă, locuitorii unui mic sat de munte trăiesc sub puterea a două evenimente: apropierea frontului (aceasta ar fi partea istoriei) și descoperirea unei comori, de a cărei existență vorbește cel mai vîrstnic om din sat, numit Moșu (stratul legendei, existența problematică a mitului). Moșu este pe moarte și credința tuturor este că el nu-și poate da duhul pînă ce nu se descoperă comoara, visul întregii lui existențe. Ilaria substituie o altă comoară, formată din darurile primite de ea de la un grec bogat, pe cînd îl slujise. O falsă *identificare*, vasăzică. O *substituire* de planuri, nu singura în narațiune. Oamenii caută comoara săpînd, în același timp, șanțuri pentru armata germană în retragere. Un locotenent, Baltazar, poet în viața obișnuită, face profeții istorice și mitice, zicînd că numai poeții pot înțelege destinul nostru spiritual. Teoria lui este că noi, românii, sîntem meniți să luăm mereu lucrurile de la început, să ieșim la suprafață după lungi perioade de tăcere (obscuritate), amintindu-ne de tot ceea ce ni s-a întîmplat, de înfrîngerile, umilințele noastre. Este, totodată, și destinul



poetului: „să tot încerce..." . Teoria poate sugera, tot atît de bine, o metaforă de ordin textual (situația creatorului față de actul de a scrie), dar semnificația ei mitică primează. Moșu este purtat de Ilaria (ca regele Lear de Cordelia sau Oedip de Antigona) spre *șanțuri* și pipăie cu mîinile lui slabe pietrele, apoi moare fără să spună ceva. „Și nu mi-a vorbit. Nu m-a iertat", se plînge Ilaria. Mor împușcați și von Balthazar și Ilaria, aproape de aceleași *șanțuri* care stau, astfel, în calea istoriei (frontului) și a revelării mitului (comoara).[1]

În *Ivan*, misterul insondabil este figurat de un soldat sovietic, grav rănit, fără identitate precisă, purtat pe umeri de un grup de soldați români, în credința că binecuvîntarea lui i-ar putea ajuta să scape teferi din război. După părerea lui Darie, naratorul și eroul narațiunii, Ivan ar reprezenta pe Dumnezeul necunoscut, *agnostos theos*. Însă faptul nu e sigur. Darie narează un șir de întîmplări din război, apoi scena se schimbă și aceleași fapte sînt comentate într-un salon ieșean. Decorul se modifică din nou, Darie părînd că se trezește dintr-un vis: visul că se găsea, într-un salon, la Iași, în compania Laurei, a medicului Pricopie și a altora. Urmează o scenă de front (vis sau realitate?) ș.a.m.d. Procedeul trecerii din vis în vis este destul de răspîndit. Mircea Eliade îl dezvoltă, ținînd în chip deliberat nuvela în zona de confuzie a două planuri temporale și psihologice. Care este acțiunea reală, cea din salonul doamnei Machedon sau cea de pe front (rătăcirea interminabilă într-o porumbiște)? Imposibil de spus cu certitudine. Mutațiile derutează, adevărul se proiectează în vis, visul nu se poate traduce. În calea revelației misterului se află numeroase obstacole, începînd cu omul însuși care, în pragul iluminării, intră într-o criză de amnezie. Darie, de meserie filozof

---

[1] Interesantă următoarea notație a autorului în *„Fragments d'un journal"*:

„Reiau nuvela începută acum zece zile. O voi intitula, probabil, *Șanțurile*. Mă gîndeam, mai întîi, să-i dau un titlu care să-i păcălească pe cititori: *Bătălia de la Oglindești*. Bătălia avea loc, în fapt, la cîțiva zeci de kilometri de satul în care ultimii supraviețuitori sînt ocupați cu săparea șanțurilor pentru a găsi comoara. Era un fel de a arăta modul cum „românii au sabotat istoria". In preziua catastrofei, cînd totul se prăbușea (...), satul meu asculta sfaturile unui bătrîn și căuta comoara la care el visa de aproape optzeci de ani"...

Acesta este proiectul inițial al narațiunii. La sfîrșit, proiectul pare sensibil modificat, complicat. Ideea *sabotării istoriei* de către români rămîne în plan secund. Alte simboluri acaparează, cum s-a putut constata din analiză, textul nuvelei.

în viața civilă, încearcă să traducă misterul prin formula „o serie de evidențe mutual contradictorii", dar, trezit din vis, nu-și mai amintește de nimic. Rămîne în minte o formulă ambiguă despre esența misterului. Doctorul Pricopie, ascultînd povestea despre Ivan, are sentimentul că povestea seamănă cu ceva cunoscut, dar nu reușește să-și aducă aminte... Acest „am uitat" constituie un imens handicap în fața înțelegerii.

Eroii lui Eliade pornesc de la premisa (mai radical formulată aici) că *Spiritul* este capturat de *Materie* și, alienat, orbit, spiritul își ignoră identitatea. Chestiunea filozofică esențială este, atunci, cum să recunoști spiritul înlănțuit de Materie și dacă el este, în fond, *incognoscibil*?!. Ca să ilustreze ideea, prozatorul aduce în discuție un număr de false identificări. Povestind întîmplarea cu Ivan, Darie își dă seama că Pricopie, medicul, seamănă cu acel *dumnezeu necunoscut*. Laura, logodnica aceluiași Darie este în același timp Laura lui Petrarca, simbolul iubirii. O confuzie semnificativă se petrece la urmă: rănit, Darie este purtat pe umeri de soldații din grupa lui, cum îl purtaseră, mai înainte, pe Ivan. Darie a devenit (în vis sau realitate) un nou Ivan, *agnostos theos*, în el trăiește, poate, captiv, spiritul. Faptul, apoi, că soldații se apropie de *Pod*, de *Fluviu* și că aspiră să treacă *dincolo* întărește scenariul simbolic al nuvelei. Foarte vie, sub raport epic, este scena rătăcirii în porumbiște. O imagine nouă, desigur, a labirintului, însă, încă o dată, care ar fi esența lui? Ultimul fragment pare a da o dezlegare: imposibilitatea de a ieși din labirintul porumbiștii reprezintă dificultatea eroului (Darie, identificat cu destinul lui Ivan) de a ieși din moarte. Scenă memorabilă, monolog de un tragism mioritic:

„— Nu mă trezi, Laura, șopti. Mai lasă-mă să-i văd. Să-i văd trecând podul...

— Nu e D-ra Laura, D-le Elev. Suntem noi, Iliescu și Zamfira, din plutonul d-stră.

— Vasăzică, e adevărat? întrebă Darie fără să deschidă ochii. De data aceasta e *adevărat?*..

— E adevărat, D-le Elev, șopti Zamfira cu vocea sugrumată de emoție. Ce să-i spunem D-rei Laura?

— Să-i spuneți să nu-i fie frică. Că toate sunt așa cum trebuie să fie — și e frumos. Să-i spuneți că e foarte frumos. E ca o lumină mare. E ca în Strada Toamnei...

Se ridică brusc, și, fără să-i privească, porni din nou, repede, aproape alergînd. Nu mai era lumina de aur de la pod, și nici



fluviul nu părea atât de aproape. Îl zărea, îl ghicea mai mult, departe, în fața lui, spre Apus. Dar alerga cu o bucurie uitată, copilărească, simțindu-se copleșit de o beatitudine totală, fără nume, fără înțeles. Și atunci își aminti: *Nu i-am binecuvîntat.* Se opri, aproape cu părere de rău. Auzea cum i se bate inima, din ce în ce mai puternic. Mai privi o dată către fluviu, și i se păru că începe să se topească încet în negură. Șovăi câtva timp, apoi întoarse hotărât spatele și se îndreptă, încercînd să grăbească pasul, către lanul de porumb, unde-l ascunseseră — *dar când? când? în ce viață?...*"

Nuvela are, ca și celelalte, o tează spirituală, rezumată în propoziția: „să trezim spiritul care zace alienat în orice viață", însă nuvela vorbește cu precădere despre dificultatea de a descoperi acest captiv de preț. În această imposibilitate constă drama omului, dar și șansa lui de salvare. Arta (spectacolul) este o cale...

## O METAFORĂ A TEXTULUI

Acum, dacă întoarcem paginile și recitim aceste savante nuvele mitice cu alt ochi (cu un *ochi textual*), observăm că ele pot fi interpretate și altfel. În fond, ce caută mereu acești indivizi care nu-și găsesc locul, ce este acest mister camuflat care terorizează conștiința lor? *Miticul*, *spiritualul* din materie, sacrul, am zis noi pînă acum, traducînd mai direct intențiile prozatorului. Însă obsesia miticului din existența normală poate să fie tot atît de bine și o obsesie a creației. Pentru ce n-am interpreta *comoara* din *Șanțurile* ca un simbol al creației și căutarea ei ca un efort tragic de a-i afla secretul? Dacă ținem seama că personajele importante ale nuvelelor sînt poeți, artiști, filozofi, oameni, cu alte cuvinte, care văd lumea ca o metaforă și printr-o metaforă, putem întări ideea dinainte zicînd că tema fundamentală a lui Eliade este aspirația spre creația pură. Să citățm din nou vorbele poetului von Balthasar din *Șanțurile:* „Acesta e și destinul poetului [...]. Să tot încerce, și să nu izbutească, dar să încerce, și să nu izbutească, dar să încerce din nou, luînd-o de la început. Și de fiecare dată, amintindu-și tot ce-a greșit și tot ce n-a izbutit și tot ce-a terfelit. Amintindu-și, și încercînd din nou. Încă o dată. Încă o dată...".

Este o idee simplă, foarte răspîndită, despre arta ca efort, arta ca eșec, despre creație ca un etern început. A scrie, spun esteticienii noi și vechi, este a rescrie, a lua totul de la capăt, cu sentimentul că te afli în prima dimineață a universului. *Comoara*, al cărei secret îl duce Moșu în mormînt, este, atunci, creația în forma ei ideală. Aceea care concentrează o aspirație, o tehnică și o soluție



de existență prin trăirea în spirit. Numai poeții înțeleg, zice același von Balthazar, pentru că numai ei cunosc sentimentul lucrurilor de început.

Sînt și alte elemente în narațiune ce ne pun pe gînduri. Dacă acceptăm că textul are și un subtext și că dincolo de proiectul autorului există un alt proiect, acela în care se manifestă și ceea ce autorul n-a prevăzut, atunci unele fapte din narațiune par a spune mai mult decît am văzut că spun. Ele prefigurează, de exemplu, o *metaforă textuală*, sugerează o neliniște în privința actului de a scrie, o dificultate de a stăpîni limbajul. Să revedem cîteva fragmente. Ilaria (din *Șanțuri*) se hotărăște, în urma unui vis, să caute comoara în noaptea de Sfînta Maria (moment important în calendarul mitic al lui Mircea Eliade!), și săpînd „a simțit-o sub lopată, dar n-a apucat s-o dezgroape, pentru că, pînă să vină Lixandru cu tîrnăcopul, comoara s-a afundat ca o săgeată, adînc, în pămînt". Este, apoi, în aceeași nuvelă, simbolul *șanțurilor* ca atare: șanțurile care, după cum spune unul dintre personaje, „au ceva sinistru și inutil, și poate chiar ceva diavolesc". Pentru von Balthazar, șanțurile sînt ca frazele unei limbi pe care n-o stăpînește și în care nu poate scrie poezie: „Am încercat de mai multe ori, dar nu merge. Am încercat chiar să-mi traduc unele poezii, dar parcă nu mai e același lucru. Parcă n-ar mai fi poeziile mele"... În șanțurile adînci se opresc tancurile, dar ele reprezintă și obstacolul ce stă în fața spiritului care caută limbajul, *comoara* creației. Pentru textologi, ele ar putea sugera labirintul limbajului, moartea poetului von Balthazar lîngă „șanțurile" ce ascund, pentru totdeauna, *comoara* ar putea fi interpretată ca o metaforă textuală.

Și mai evidentă pare figurația acestei metafore în *Ivan*. Citim: „Ieșiră la un drum prost, de căruțe, șerpuind, zdrențuit de gropi, printre lanurile de porumb. [...] — Măi băieți [...], voi știți bine că ăsta-i drumul? [...] În semiîntunericul care prevestea zorile, Darie zări la vreo douăzeci de metri, în plin cîmp, o siluetă familiară, pe care nu izbuti totuși s-o identifice. Mult mai departe, în direcția șoselei pe care o traversaseră în noaptea aceea, se întrezăreau grupuri răzlețe, înaintînd încet, parcă ar fi șovăit [...], oriunde privea, înainte, la stînga sau la dreapta lui, în urmă, descoperea alte grupuri răsfirate, înaintînd tăcut, cu același pas măsurat și, totuși i se părea neînțeles de repede [...]. Umblau la vreo două

sute de metri, pe un drum îngust, paralel cu şoseaua [...]. Fluviul curgea lin, majestos, tăcut, la cîteva sute de metri în faţa lor. Nu i se zărea celălalt mal, căci ploaia continua să cadă, măruntă, ţesînd parcă o perdea de negură pe care lumina incertă, palidă, în care se ghiceau deja zorile, nu izbutea s-o străpungă" etc.

Am concentrat un număr de rînduri, dispersate în toată naraţiunea, în intenţia de a ilustra existenţa unei imagini obsesive în textul lui Mircea Eliade: imaginea chiar a textului mistic care se lasă greu cuprins, traversat de idee, metafora limbajului care se luptă cu propriile imprecizii. *Porumbiştea*, *grupurile răzleţe*, *drumul îngust*, *ploaia*, *perdeaua de negură* indică un număr de obstacole, un efort, un eşec repetat şi o voinţă de a le străpunge, de a ajunge la *fluviul* maiestos şi de a trece *podul*.

Trecînd peste alte exemple, să ne oprim asupra altei imagini (în *Incognito la Buchenwald*): aceea a zidului plin de pete, şi crăpături din casa în care Ieronim şi prietenii săi pregătesc un spectacol. Marina Darvari spusese în chip misterios oracular: „priviţi petele acestea", şi interlocutorii ei nu înţeleg de ce: „Se apropiaseră de zid, privindu-l atent, concentrat, clipind uneori din ochi, mişcîndu-şi încet capetele cînd spre stînga, cînd spre dreapta, ca să surprindă toate nuanţele posibile. Erau pete fără forme precise, care-şi modificau contururile după unghiul din care erau privite. Doar crăpătura care se înălţa aproape în diagonală către tavan îşi păstra direcţia şi adîncimea, oricum ar fi fost privită.

— Decolorate de soare şi de igrasie, repetă visător Lorinţ. Atunci am înţeles. Asta a vrut să ne spună: aveţi aici modelul exemplar al uniunii contrariilor: umezeala şi soarele, adică Apa şi Focul...".

Marina Darvari voise să facă o demonstraţie de ordin spiritual. Însă peretele plin de pete şi crăpături dezordonate ar putea sugera şi confuzia limbajului dinaintea creaţiei, naşterea dificilă a textului, dificultatea însăşi de a stăpîni sensul prin cuvinte. Teoreticienii noi ne atrag atenţia că sînt cîteva metafore cu precădere textuale: rîndurile dezordonate sau nu, liniile confuze, pînza de păianjen etc. În naraţiunea *În Curte la Dionis* cîteva *figuri* revin obsedant: între ele, aceea a coridorului şi a ascensorului. *Ascensorul* ar putea fi celebra *suveică* a textologilor moderni. El face legătura între etaje (straturile naraţiunii). Însă Adrian, care îl



foloseşte, a pierdut *direcţia*, *firul*, legătura dintre planurile existenţei. Ascensorul (suveica) nu poate repara această ruptură, Adrian greşeşte mereu etajul, locul cel bun. În calea textului stă o cumplită *amnezie*, naraţiunea nu poate cuprinde sensul existenţei globale, limbajul rămîne parţial, fragmentat. *Suveica* nu întregeşte ţesătura. Creatorul modern trăieşte, şi pe acest plan, un sentiment de incompletitudine: numai o parte îi este accesibilă. Rupturilor din planul existenţei îi corespunde o ruptură la nivelul textului mitic.

## UN PUNCT DE VEDERE DESPRE SPECIFICUL NOSTRU

În *Caiete Critice* (1—2, 1983) a fost reprodus din *Izvoare de filozofie* (vol. II, 1943) studiul lui Mircea Vulcănescu *Dimensiunea românească a existenței*. Au trecut patruzeci de ani de la publicarea acestei originale schițe fenomenologice și, recitind-o, vedem că spiritul ei nu s-a învechit. Nici spiritul, nici limbajul, cînd învăluitor, ambiguu, pierdut în nuanțe, cînd abstract și tăios, închis în concepte ulterior desfăcute în demonstrație. Mircea Vulcănescu intervine cu un punct de vedere nou într-o discuție care dura în cultura română de aproape un secol. Ea nu s-a stins nici astăzi, dovadă că răspunde unei necesități adînci a spiritului românesc. Este vorba de *specificul național*, despre care au vorbit și junimiștii și, după ei, Iorga, Ibrăileanu, Ovid Densusianu, Rădulescu-Motru, E. Lovinescu, Pârvan, Blaga, Ralea, G. Călinescu... unii citați chiar de Mircea Vulcănescu în cuprinsul studiului. Există, totuși, o deosebire între ei. Primii analiști ai conceptului de specificitate (apărut odată cu romanticii) tind să definească trăsăturile morale ale poporului și se servesc de cultură (cazul lui G. Ibrăileanu) în măsura în care cultura verifică particularitățile temperamentului. După primul război mondial, de specific încep să se preocupe filozofii, psihologii și eseiștii cu cultură filozofică modernă. Se modifică și obiectul analizei. Ralea vorbește de ființa românească, G. Călinescu caută să definească (în capitolul final din *Istoria literaturii române*) o atitudine mai generală a spiritului românesc față de categoriile mari ale existenței. Mai înainte, Pârvan insistase asupra felului în care primesc daco-românii ideea morții și a vieții...



Mircea Vulcănescu face un pas mai departe și caută în construcțiile limbii un mod de a fi inconfundabil al românului în fața spiritului pur („ceea ce urmărim este mai curînd o descriere fenomenologică a ideii de existență în gîndirea românească, adică desprinderea cîtorva cotituri și răspîntii esențiale ale acestei gîndiri atunci cînd reflectează asupra existenței..."). Pornind de la Heidegger, Mircea Vulcănescu aduce soluții inedite într-o problemă așa de veche și deschide în eseistica interesată de astfel de teme o cale originală de analiză. C. Noica va dovedi mai tîrziu prin *Rostirea românească* și *Creație și frumos* cît de rodnică și profundă poate fi această cale („e infinit probabil că nu aș fi putut da, peste cîteva decenii, *Rostirea românească* fără lecția lui Mircea Vulcănescu" — recunoaște filozoful într-un articol omagial — *O amintire despre Mircea Vulcănescu* — apărut în *Almanahul literar 1984*).

Ce trebuie observat în *Dimensiunea românească a existenței* este modul original în care filozoful scoate o metafizică specifică din sintagme ca „fie ce-o fi", „de-a pururi" sau din cercetarea modurilor verbale în care ipoteticul predomină asupra categoricului și disjunctivului. Asta vrea să spună că ființa românească topește existența în posibilitate și că nu gîndește pe *dincolo* (moartea) decît în relație cu *de aici* (viața). Pentru spiritul românesc nu există *imposibilitatea absolută*, cum nu există nici *iremediabilul*. El limitează neantul și relativizează, diminuează răul fatal... Puterea de speculație a lui Mircea Vulcănescu este excepțională și demonstrația sa este coerentă, în ciuda evaziunilor din subiect. C. Noica îl prezintă pe Mircea Vulcănescu în articolul citat ca pe un spirit *reactiv* la care „creativitatea este mai puternică decît creația". „Avea nevoie de alții pentru a fi el însuși", mai zice Noica.

În *Dimensiunea românească a existenței* îl surprindem, am impresia, într-un moment în care spiritul se manifestă *activ* și starea de creativitate se împlinește în *creație*. Există chiar, la începutul studiului, o mică pedanterie de cărturar care-și definește instrumentele de analiză și-și delimitează tema. Apoi filozoful face și desface conceptul de *ființă*, ba îndepărtîndu-se, ba apropiindu-se de tradiție (românul nu este aplecat spre lucrul practic, românul nu este un spirit imperativ, starea lui normală e lipsită de sentimentul gravității existenței, dar, din cînd în cînd, are un sentiment „kairotic", în el se aprinde ideea unei prefaceri bruște și intră sub dominația lui „acum ori niciodată", după care recade

în somnul marilor cicluri, redevine surîzător și indiferent la evenimente...).

Astfel de precizări rămîn pe veci discutabile. Este spiritul nostru fatalist sau nu, pesimist sau optimist, este senin, imperturbabil sau, dimpotrivă, practic cu măsură, ironic și nepăsător față de *sfințenia* lucrurilor? Iată chestiuni despre care cultura nu va da niciodată un răspuns definitiv. Fluctuația de opinii în interpretarea baladei *Miorița* este simptomatică. Tot astfel discuțiile despre sufletul (spiritul) românesc. Tot ce putem cere unei cercetări de acest fel este să fie coerentă în raport cu premisele pe care și le-a fixat. Mircea Vulcănescu este făcut, am impresia, pentru astfel de disocieri care, dintr-o vorbă oarecare *(ba da* sau *ba nu)*, scot o relație esențială cu lumea și, încă o dată, un mod de a exista în lume. El este un om al procesului, nu al sintezei spiritului, dacă judecăm faptele în termenii propuși de Cioran, moralistul generației. Eseul nu cunoaște frumusețea conciziei, cunoaște doar frumusețea și profunditatea elaborației. Nu cuprinde propoziții memorabile, cuprinde însă o seducătoare demonstrație executată sub ochii cititorului.

Și, apoi, cît de abil întoarce filozoful vorbele în sensul metafizicului, cît de bogat (aș zice chiar: cît de productiv, incitant) este discursul său care apără, uneori, tezele tradiționale ale gîndirii critice, dar din alt unghi și cu alt limbaj. Cu adevărat, Mircea Vulcănescu reașază problema în alt făgaș și ajunge la o concluzie pe care n-o bănuiești. Luăm, de pildă, ideea (aflată și la G. Ibrăileanu și la Mihail Ralea) despre *spiritul critic, spiritul de cîrtire* al românului. Mircea Vulcănescu reformulează ideea și schimbă datele ei. Românul, zice el, este un opozant înnăscut, dar opoziția lui (lucru curios) nu este pustietoare, ci doar tăgăduitoare și creatoare; *ba da* sau *ba nu* se opun, totdeauna, unui fel de a fi, nu faptului de a fi; românul „nu e deci negativist, ci limitativ", nu-i intolerant, ci concesiv, admițînd aprioric și existența unui alt punct de vedere. Aflăm, astfel, într-o ecuație nouă, scandaloasa opinie a lui Ralea despre caracterul tranzacțional al românului... Mircea Vulcănescu o deplasează în cîmpul filozofiei existenței și elimină elementul acuzator moral. Înclinarea spre tranzacție devine un atribut al spiritului care vrea să limiteze acțiunea neantului. În acest mod metafizic sînt discutate proverbiala (și atît de enervanta) „ușurință în fața vieții" și inerția, somnul care ar caracteriza ființa noastră etnică. Mircea Vulcănescu le consideră atitudinile unui spirit ancorat în veșnicie, conștient că marile ritmuri nu



pot fi modificate, că pînă la urmă totul intră sub legea lui „ce-o fi o fi". Asta-l face pe român să nu cunoască spaima de neființă, să nu trăiască dramatic sentimentul morții...

Ce este adevărat în ce spune filozoful? Sînt exemple care-l contrazic (poezia lui Eminescu, Bacovia, Arghezi și chiar poezia populară în care tema morții revine cu o obsedantă, alarmantă frecvență!). Nu este deloc sigur că la meridianul nostru moartea este primită cu liniște, cum nu-i sigur că noi sîntem numai lenevoși și contemplativi. Și, apoi, cum se împacă credința noastră în veșnicie cu „nestatornicia" spiritului de care literatura despre specificul național face atîta caz? Dar cealaltă vocație a noastră de a nu lua nenorocirile în serios, de a demitiza totul, cum se înțelege cu atitudinea de „a sfinți" totul (oaia e sfîntă, soarele e sfînt) de care vorbește Mircea Vulcănescu în strălucitorul lui eseu? Probleme deschise, soluții provizorii. Filozofii români vor discuta, probabil, și peste o sută de ani despre ele.

## GÎLCEAVA FILOZOFULUI

Cu cîtva timp în urmă, a avut loc un dialog între filozoful Constantin Noica și studenții bucureșteni, în majoritate umaniști. Întîlnire memorabilă despre care a relatat cîte ceva, în *Flacăra*, Ion Coja. Revin asupra ei pentru a nuanța o idee pe care filozoful a exprimat-o la amintita întîlnire. Dar mai întîi două cuvinte despre omul învățat care trăiește retras la Păltiniș și, din cînd în cînd, coboară în spațiul vieții obișnuite pentru a certa pe tinerii intelectuali. Îi ceartă, și altfel, în presă, reproșîndu-le lipsa de ambiție spirituală, fuga de *cultura de performanță*.

C. Noica este, cum zice chiar el cu o abia perceptibilă ironie, unul dintre *bătrînii cetății*, preocupat să trezească în flușturaticii tineri simțul responsabilității față de ei înșiși și față de cultura în care trăiesc. Filozoful pune o oarecare afecțiune în dojanele lui, dar, din cînd în cînd, glasul capătă asprimi biblice și frazele devin tăioase. Capul lui, care îndeobște stă puțin aplecat, într-o vigilentă așteptare, se înalță atunci semeț și trupul se dezarcuiește brusc pînă devine drept și amenințător ca o statuie de mînie stăpînită. Liniile feței, care în vreme de liniște par retrase într-o amărăciune împăcată cu sine, se modifică și din figura sceptică dinainte iese chipul unui luptător redutabil, gata să doboare orice adversitate intelectuală. Trecerea de la resemnarea ecleziastului la furia luptătorului mi se pare spectaculoasă. C. Noica nu-i, evident, un orator, este, ca noi toți, un om al scrisului. Ar fi un orator strălucit dacă ar avea, vorba lui Rousseau, o pană în gură, ceea ce din fericire nu se întîmplă.



Genul oratoriei intelectuale a coborît simțitor în a doua parte a secolului nostru. Se cultivă, în mediile universitare cel puțin, un tip de discurs din care orice retorică este eliminată. Profesorul apare, modest, în mijlocul unor tineri care au cea mai adîncă mefiență față de vorbirea frumoasă. El trebuie să comunice simplu și repede ceva esențial, nu-i timp de figuri de stil, nimeni n-are răbdare să asculte comparații mărețe. Oricînd un student fanatizat de o convingere te poate opri și, realmente, te poate scoate din sală dacă bați cîmpii. C. Noica nu-i, zic, un orator, dar, avînd ce spune tinerelor generații de intelectuali, discursul lui place, chiar și atunci cînd opiniile sale le rănesc sensibilitatea. Iau, de pildă, ideea lui despre critica literară. Filozoful nu crede prea mult în posibilitățile criticii ca disciplină a spiritului. „Ce faci dumneata, m-a întrebat într-o zi, în afară de critică?". Cum ce fac? Fac, încerc să fac critică literară, nu m-am plictisit încă în profesiunea mea... „Bine, bine — răspunde filozoful — , dar un spirit profund trebuie să depășească granițele judecății de valoare, să ajungă la concept, să vadă mai de sus și cu un ochi mai abstract fenomenele literaturii..."

Scepticism vechi față de critica literară. Îl manifesta, mai demult, și Lucian Blaga care cerea ca în spatele unui critic să stea un filozof. Cei mai mulți cred, azi, că nu filozofia contează în critica literară, ci metoda. Cine nu stăpînește o metodă este pierdut. Dar nici metoda, nici filozofia nu constituie totul într-o interpretare. Reproduc aici ceea ce i-am spus filozofului cînd, luîndu-mă din scurt, m-a chestionat asupra proiectelor mele viitoare. Critica literară este o disciplină intelectuală care depinde enorm de puterea ei de a ajunge la creație. De a ajunge la *creația* din opera literară și de a deveni ea însăși, prin idee și limbaj (sau, mai bine, prin corpul ideilor), *creație*. Ideile se învechesc, creația rămîne. Dacă ființa este limbaj și se revelează, vorba filozofului, prin limbaj, atunci ființa ideii nu poate trăi decît prin forța limbajului.

Nefiind filozof de profesie, nu pot să mă pronunț despre temeinicia și originalitatea filozofiei lui C. Noica. Dar despre cărțile lui, ca opere de creație, pot spune ceva. Ele mi se par seducătoare, înainte de orice, prin forța disocierii și expresivitatea limbajului care înregistrează această nemaipomenită putere de a tăia firul în patru. Creația din filozofie, vreau să spun, mă impresionează, și ea va dăinui, cred, după ce filozofia ca sistem de gîndire va intra în istorie. Marele filozof să nu mai cîrtească, așadar, împo-

triva eseisticii, pentru că finețea eseistului se vede întîi în scrierile lui, *creația* este partea cea mai bună a spiritului său obsedat de felul în care ființa s-a făcut prin limbaj și se pierde printr-un limbaj nesăbuit...

Dar să revin la dialogul citat, acolo unde C. Noica, față în față cu 300 de tineri curioși și incomozi, a trebui *să dea seama* (este o expresie ce-i place) despre adevărurile în care crede și despre cărțile pe care le scrie. Este inutil să mai spun că filozoful venit de la Păltiniș a dat seama în felul său. Și-a reclamat, întîi, dreptul de a fi insolent, zicînd că filozofia are datoria să irite comoditățile noastre. Îmi amintesc că, în altă ocazie, C. Noica vorbea cu admirație de cei trei mari impertinenți ai secolului al XVIII-lea: Voltaire, Rousseau și Diderot (asupra ultimului nume s-ar putea să mă înșel). Așadar: dreptul de a provoca și dreptul de a certa pe cei ce nu merg în sensul culturii de performanță. Poetul să fie cult și să știe legile poeziei, filozoful tînăr să învețe grecește dacă vrea să fie cu adevărat filozof, filologul să se cufunde în istorie și să citească documentele vechi pentru a deduce ființa limbii și legile ei de întemeiere... Dar, mai ales, tinerilor le stă în față *miracolul european:* „și de aceea este necesar să vă pregătiți temeinic pentru lungul drum al cunoașterii". Șansa noastră este, deci, șansa culturii europene. Și noi, românii, stînd bine cu natura, avem o bună întîlnire cu cultura europeană, e de părere filozoful: „Sîntem într-o ordine în care ceea ce e dincolo de noi e mai dincoace decît noi înșine, de la Kant toată lumea este în transcendalitate, chinezii n-au metafizică, cultura indiană e plină de prejudecăți, Apusul a ajuns la anumite praguri, dă semne de oboseală, există pentru noi posibilitatea unei culturi de anvergură în cadrul culturii europene care-i o cultură deschisă, fără prejudecăți". „Am venit la această întîlnire pentru cei care cred în cultura mare... Dacă nu credeți în dumneavoastră, atunci nici eu nu cred în dumneavoastră și nu mă interesați dacă nu vă interesați" — adaugă filozoful. Și tot el: „în cultura umanistă miracolul începe la 35 de ani".

Rezum și, probabil, trădez nuanțele, însă, în esență, mînia filozofului lua în cele din urmă această formă moralizatoare. Pe el îl interesează nu *ființa întru devenire*, ci *ființa întru ființă*. Aceea care, construindu-se spiritualicește, poate duce la progresul unei culturi. Orice intelectual adevărat este autodidact — afirmă C. Noica, uitînd că se află într-o universitate și nu într-un pustiu. Gîndul lui impertinent trebuie tradus în felul următor: stă în



putința unui om de a se forma, profesorul îți dă o metodă sau te învață să te dezveți de metode, cultura ți-o faci singur printr-o îndelungată lectură meditată... Școala este un cadru necesar unde înveți ideile generale și un mod de a gîndi cultura, lectura individuală e condiția (și sursa) oricărei performanțe în cultură... Idee sănătoasă, primită cu oarecare ostilitate de un student în filozofie care, înspăimîntat, întreabă pe filozof care poate fi șansa lui în ziua în care va coborî, după absolvirea facultății, într-o gară oarecare cu un geamantan în mînă... *Șansa este mare*, răspunde numaidecît filozoful, *dacă geamantanul este plin cu cărți*... Întrebat dacă a avut sau nu neplăceri în existența lui, tot C. Noica răspunde că talentul lui e să-și valorifice neplăcerile, eșecurile. Vă neliniștește ceva? — mai este chestionat. „Aș minți dacă aș spune că moartea nu mă sperie și nu mă gîndesc la ea."

E limpede, C. Noica n-a venit să cîștige oricum simpatia tinerilor săi cititori. A venit să-i certe și să stîrnească în ei ambiția de a deveni ceva mai mult decît *ființe întru devenire*. După care s-a retras repede în sălbăticia (relativă) din vecinătatea munților Ciucaș, unde se pare, vechii zei ai Heladei se odihnesc din cînd în cînd.

## ÎNDÎRJIRILE FILOZOFULUI

*Jurnalul de la Păltiniș* este o carte neobișnuită. O citesc fără s-o las din mînă și constat că spiritul meu este o dată fascinat și altă dată îndîrjit, iritat, provocat, din nou sedus, fascinat de ceea ce spune filozoful... Gabriel Liiceanu a stat în mai multe rînduri de vorbă cu C. Noica la Păltiniș (între 1977—1981) și a consemnat unele din reflecțiile maestrului său spiritual. Elevul, el însuși autor reputat, traducător și comentator al lui Platon și Heidegger, eseist creator, își asumă cu liniște rolul de a rămîne în planul doi. Rol de „victimă fericită" în preajma unui mare spirit. Îl disprețuiește, cu toate acestea, pe Eckermann, socotindu-l expresia desăvîrșită a platitudinii („un partener fără destin la o aventură la care nu știe să asiste decît decent", „un documentarist"...). O fi așa, dar fără Eckermann, spiritul fără destin, multe din ideile lui Goethe n-ar fi ajuns pînă la noi. „Victima fericită" dă dovadă de *îndîrjire*...

Dar mai neînduplecat este C. Noica, pe care ucenicul său îl numește „un naiv eficace", un spirit cuprins mereu de „febrilitatea ctitoriei"... Ctitorul are însă, înainte de orice, o mare poftă de a cîrti. Din filozofie el nu recunoaște decît trei nume, la drept vorbind două: Platon și Hegel. Pe Heidegger îl acceptă numai în parte. Nu-l iartă, între altele, pentru faptul că este un pustietor în filosofie și pune mare preț pe Nietzsche, un filozof al paradoxului. Și apoi, „ce respect poți avea pentru un om care desființează totul și care, la urmă, te îndeamnă să-l citești doar pe el și pe presocratici? Și încă ceva: este în Heidegger un lucru teribil de suspect: nu poate fi povestit"... Noica se roagă, apoi, pentru iertarea lui Heidegger, îi găsește mari merite și contestă pe sceptici. Filozofii



de profesie vor fi, nu mă îndoiesc, intrigați de propozițiile pustnicului de la Păltiniș, le vor întoarce pe toate părțile și-i vor reproșa cum și el face, cu *umilință dar fără sfială*, toate contradicțiile. Și cîte nu sînt!... Gabriel Liiceanu semnalează cîteva... C. Noica este supărat, de pildă, că ucenicul Andrei Pleșu se lasă prins de evenimente și nu lucrează în spirit, nu trăiește cu marile categorii ale filozofiei. S-a apucat să răspundă în *Flacăra* unui profesor ratat pe o temă minoră... în loc să citească pe cei zece mari autori ai lumii și să-și antreneze zilnic spiritul („să sară coarda") în vederea operei capitale... Așa zice filozoful, dar cine își pierde cumpătul și trimite editorilor români o scrisoare ce se încheie cu vorbele atît de colorate și așa de puțin filozofice: „mama ei de netrebnicie românească"? Cine? C. Noica, desigur, filozoful care spune că „dacă te bați — bate-te cu zeii, nu cu valeții" și, tot el, „cu zbierătorii nu merită să te bați și nu e timp să te bați". De acord, dar dacă zeii apar rar sau nu apar deloc în cultură și, în acest timp, *valeții*, *zbierătorii* își fac de cap și vor să fie socotiți zei? Stăm, așa, cu mîinile în sîn, așteptînd judecata de apoi a spiritului?...

Filozoful preconizează o etică a prudenței și zice că moartea nu-i un subiect pentru meditație... dar cînd are o cădere sau o ridicare de tensiune e tulburat, se duce la medic, vorbește mult, fără ordine, și la urmă — zice interlocutorul său — izbucnește în plîns și fuge... Din fericire, filozoful acesta care n-are ochi decît pentru esențe și nu trăiește decît în societatea conceptelor mari își dă în petic, cum se zice, cu o vorbă proastă, tîrgoveață. Ființa lui cunoaște atunci neliniști de ordin existențial, acelea pe care filosoful nu le admite în cîmpul filosofiei.

Contradicții inevitabile și, într-un anumit sens, revelatorii pentru acest spirit socratic care crede că ființa umană poate fi mîntuită prin cultură și că valoarea spiritului este dată de vocația lui reflexivă. Filozofez, deci sînt, iată principiul lui C. Noica, filozof al limbajului și al ființei ce locuiește în limbaj. El însuși, ca spirit filozofic, trăiește și se lasă construit de un limbaj de o remarcabilă pregnanță. O altă (și foarte fericită, creatoare) contradicție, căci, optînd pentru o cultură a conceptelor, C. Noica folosește un limbaj plin de toate aromele ambiguității. Filozoful așa de iritat de zeflemeaua lui I.L. Caragiale și, în fond, foarte puțin amator de culorile balcanismului nostru literar, nu evită să utilizeze limbajul figurat și să sucească de mai multe ori cuvintele în frază.

Constantin Noica este, în fond, un creator de limbă și, deci, un scriitor. Unul dintre cei mai originali pe care îi cunoaște cultura

modernă românească. E un spirit superior eseistic, tăios și autoritar, hotărît să încerce temeinicia lumii prin (și în funcție de) *ideea* lui, de *bănuțul* pe care l-a obținut printr-un lung efort de lectură meditată. A trecut prin multe în viață, dar nu-i dezamăgit. Încercările vieții au stimulat în el hotărîrea de a trăi în spirit, numai în spirit. Are înțelegere, dar n-are îngăduință pentru *fratele nostru porcul*, adică trupul. Să-i dăm ce trebuie ca să ne lase în pace... Cînd unul dintre ucenici zice că filozofia nu poate face abstracție de existența lui (inclusiv de bucuriile și mizeriile trupului), filozoful protestează în modul lui patetic, ceartă cu vorbe aspre pe rătăcitul ucenic și, la urmă, îl pune să taie lemne. Tot astfel procedează și cu un eminent și cam leneș logician. Îl trimite să reteze copaci, după care telegrafiază lui Geo Bogza, admirator al logicianului. Astfel de amănunte sînt simpatice și arată o fire complexă, un om profund și ingenios cum și este, în fond, C. Noica, decis să zguduie inerțiile spiritului românesc, aplecarea spre lene și zeflemea.

Două lucruri mă intrigă (mă îndîrjesc), la drept vorbind, în acest extraordinar jurnal. Inapetența marelui filozof pentru suferință și furia lui necritică împotriva disciplinelor din *orizontul judecății*, în speță a criticii literare. Problema din urmă am discutat-o și altădată și, regăsind-o în acest jurnal, constat că Noica nu și-a modificat în nici un fel reaua lui impresie despre judecătorii culturii, căci iată ce distincție face el: „Cel mai greu, în cultură, este să ajungi la concept, și doar opera cîtorva mari a atins, în istoria culturii, treapta conceptului. Judecata, în schimb, este la îndemîna oricui. În cultură, *ea* dă tot ce e critic și critică. Uneori, judecata poate atinge formele cele mai înalte, poate atinge de pildă nivelul Călinescu, dar tot judecată rămîne. În filosofie, moraliștii francezi, Nietzsche, Cioran rămîn toți la nivelul judecății, chiar dacă e vorba de o judecată grandioasă. Or, în cultură, totul e să nu rămîi la nivelul judecății, ci să faci saltul în *syn-logismos*, în judecata înlănțuită, discursivă și constructivă. În formele ei reușite, cultura este silogism, raționament, și în cele mai reușite, silogism ridicat la idee unică, *concept*. Heidegger, de pildă, nu a ajuns la concept, dar ce splendid silogism este în el! [...] Nu mă interesează judecata care rămîne la nivelul judecății". Andrei Pleșu încearcă să-și justifice vocația critică în chiar cuprinsul acestui jurnal, inutil însă, C. Noica rămîne la ideea lui că nimic sublim (sublim în ordinea spiritului) nu iese acolo unde nu pătrunde filozofia ca să scoată faptele din ordinea lor firească și să le mute în planul conceptelor...



Întrebarea este, în ce privește critica artistică, dacă ea este condamnată să rămînă, cum crede C. Noica, la treapta judecății și n-are niciodată acces la *judecata înlănțuită*, la *syn-logismos*. Îmi vine să zic că da, critica superioară depășește adesea planul judecății și, dacă nu poate ajunge la știință (la concepte), poate ajunge la creație. Dar la ce folos să aduc dovezi în acest sens dacă filosoful nu s-a lăsat convins de cei două sute de ani de critică literară modernă? C. Noica ignoră, apoi, că discursul critic este un *limbaj* și că limbajul operează cu un număr de concepte care, și ele, pot sugera o *închidere ce deschide*, o cuprindere și o eliberare... Și apoi ideile nu vin la noi în stare pură și nici nu sînt trimise de noi în lume în stare pură: vin și se duc prin intermediul unui limbaj care poate să le dea o destinație imprevizibilă. Soarta judecăților de valoare, ca și aceea a conceptelor, depinde în mare măsură de limbajul lor. Să mai spun că ideile (conceptele) se învechesc pe măsură ce devin bunuri publice, dar *creația* lor (fantezia ce le pune în mișcare, limbajul care le dă o corporalitate) îmbătrînește mai greu? Din filosofie rămîne nu sistemul, ci creația din sistem. La fel se întîmplă și cu critica literară. Maiorescu, pe care Noica îl ironizează numindu-l dascăl de logică („mizeria lui Maiorescu"), e un prozator de idei. Filozoful, esteticianul, filologul din el s-au perimat, a rămas viu creatorul cu ironia rece, criticul incoruptibil care silește fantasmagoriile din epoca lui să treacă prin cîmpul judecății... Iată de ce mi se pare că disocierea propusă de C. Noica nu-i operantă în cultură și de ce judecățile sale sînt de multe ori nedrepte. Aceea, de pildă, despre Al. Paleologu, care ar fi trădat cultura conceptelor pentru cultura judecății. Nu știu ce-a pierdut filozofia românească, dar știu ce-a cîștigat literatura românească prin „abandonul" lui Al. Paleologu: un eseist fin în linia lui Zarifopol și un moralist care învîrte bine cuvintele și le asociază adesea în silogisme norocoase. Eșecul lui ca filozof este o izbîndă a spiritului critic, căci el nu vine cu mîinile goale spre judecata de valoare. Vine cu o capacitate de speculație pe care a deprins-o, poate, de la filosofii pe care i-a citit și vine cu o capacitate de expresie care-l mîntuie, în ochii mei cel puțin, de păcatul de a fi părăsit conceptele.

Dar să revin la *Jurnalul de la Păltiniș* și la filozoful care nu acceptă suferința în casa filozofiei. El și-a construit o etică a dinamismului cultural și, în interiorul ei, durerea și moartea n-au nici un rol. Asta vine oarecum în contradicție cu alt principiu al filozofului și

anume acela că el pune accentul, în tot ceea ce gîndește și scrie, pe *individual*. Temeiurile lui sînt temeiurile individului și, chiar în cultură, el mizează pe ceea ce este particular și ireductibil. Nu vrea să fie un *spirit planetar*, ci un *spirit idiomatic*, un om al tribului, purtător de arhei... Dar nici în această ipostază n-acceptă tema morții. Argumentele filozofului sînt reconfortante, dar nesatisfăcătoare. A nu pune în discuție o problemă nu înseamnă deloc că ea nu există. Iar în cazul de față, problema nu așteaptă deloc confirmarea filozofiei. Moartea ignoră pînă și filozofia morții...

Încerc să-l fixez pe C. Noica într-o categorie a spiritului românesc. Nu-i găsesc locul printre marii elegiaci ai istoriei noastre, spiritele acelea înalte și triste care, de la cronicari la Lucian Blaga, au melancolizat sufletul românesc. Locul lui ar putea fi printre marii cîrtitori, pamfletarii care au rîs de mărunta istorie. Da, dar aceia erau niște spirite pustii și pustiitoare, iar filozoful retras în bunăvoința singurătății de la Păltiniș este un spirit activ, un *meliorist*, un antrenor și un constructor plin de proiecte. C. Noica vine, în fond, în tradiția lui Daniil Sihastru, este un pustnic care vrea să pună ordine în lume și în cultură, nedîndu-și seama în ce sofism teribil a căzut. El iubește mult și nu iartă nimic. Ceartă pe cei care bat la ușa chiliei lui și-i ceartă și mai tare pe cei care nu-i bat. Acum este supărat pe lumea care se „anglo-saxonizează" în chip irresponsabil, pe Germania care a optat pentru unt și nu pentru cultură, pe spiritul, în fine, formalist și formalizator care triumfă în societatea de azi. Foucault, filosofii noi, logicienii? Expresii ale unui detestabil *mandarinism*, *alexandrinism*... Înapoi, deci, la Platon, trecînd prin Hegel. Înapoi la textele prime, la rădăcina ideilor. Cultura nu progresează decît prin repetate întoarceri...

Ce să mai zici de toate astea? Că marele filozof reînvie, la sfîrșitul secolului al XX-lea, mitul sihastrului și că, din pustietatea lui, vrea să creeze o cultură de performanță. A colindat țara să afle pe cei 22 de tineri geniali, a pledat să transforme Sibiul într-o „Jena a României", a hărțuit pe toți editorii români să reproducă manuscrisele lui Eminescu... N-a reușit nimic în acest plan, dar nu s-a resemnat, pentru că el, ca și prietenul său Eliade, crede în utopia culturii și n-are nici o aptitudine pentru resemnare, cum știm că zice cineva. A scris, în acest timp, un număr de cărți fundamentale și, acum în urmă, s-a lăsat tras de limbă de unul din ucenicii lui... Este un spirit pașoptist la sfîrșitul unui secol care a lepădat de mult mitul individualității. C. Noica n-a încetat însă să creadă în utopia performanței și a perfecțiunii și fabrică mereu proiecte



care să scoată pe tineri din discoteci și să-i aducă în biblioteci. Nu știu dacă *Jurnalul de la Păltiniș* va reuși să-i convingă, dar un fapt este sigur: jurnalul a reușit să creeze un personaj memorabil. Unul inconfortabil, care nu te lasă să petreci altminteri decît cu conceptele de gît.

*P.S.* Acest articol (apărut mai întîi în *România literară*) a provocat, spre surpriza mea, reacții bizare. Un prozator cunoscut mi-a trimis o scrisoare de adeziune. Am primit-o cu emoție, dar în sinea mea m-am mirat. Un cititor care zice că trăiește pe malurile Bahluiului, dar, după cum scrie, pare mai degrabă că trăiește și lucrează pe malurile Dîmboviței, mă injuriază și mă amenință cu represaliile. Nu înțeleg, iarăși, de ce. Intenția mea n-a fost să minimalizez, nici să sacralizez pe C. Noica, un creator pe care îl prețuiesc mult. Mi-am exprimat în mai multe rînduri interesul pentru scrierile sale care, într-un fel sau altul, vin în atingerea cu literatura, iar în *Scriitori români de azi*, II, i-am consacrat un capitol amplu. *Jurnalul* de acum (opera, în fapt, a lui Gabriel Liiceanu) m-a preocupat în grad maxim, ceea ce nu înseamnă deloc că în privința unor idei nu pot avea altă părere. Echivalează asta cu o minimalizare a autorilor? Eu aș spune, mai degrabă, că e o formă de stimă intelectuală. Ne putem prețui intelectualicește fără a fi de acord în toate soluțiile pe care le propunem. Ce ar fi critica literară fără aceste diferențieri de idei? Ar deveni, vorba lui C. Noica, o disciplină minoră, plictisitoare și, deci, inutilă.

# CONSTANTIN NOICA DESPRE FIINȚA ROSTITOARE

A apărut a 14-a sau a 15-a carte a lui C. Noica: *Trei introduceri la devenirea întru ființă* (Editura Univers, 1984), în care găsim, concentrate, ideile filozofului despre ființă și devenirile ei. Este o carte, nu mă sfiesc să spun, minunată, scrisă la vîrste diferite, într-un stil unitar, dovada unei gîndiri unitare. Unele pagini sînt din 1942, altele au fost încheiate în 1950 și rămase în manuscris, eseul despre Brîncuși *(Cumințenia pămîntului)* a fost destinat, am impresia, altui scop. Puse laolaltă, *introducerile* se leagă bine între ele, ideile vin și revin într-o demonstrație ce înaintează după o ordine, aș zice, muzicală. Un număr de simboluri, concepte, definiții se repetă în chip deliberat, filozoful vine spre tema nouă încărcat de obsesii vechi. Una din ele este problematica *ființei*, alta este Goethe ca spirit de răspîntie sau relația dintre individ și ordinea lumii sugerată de propoziția lui Pascal: „nu m-ai fi căutat dacă nu m-ai fi găsit...". O propoziție pe care Noica o reia în situațiile cele mai diferite. Eseurile lui au ritm (un ritm al spiritului) și un limbaj care umanizează ideile. Nici uscat, conceptualizat, nici excesiv de figurat.

După Blaga, C. Noica este al doilea filozof român care inventează un stil al gîndirii și un stil al comunicării, apropiind filozofia de literatură. Pentru filozofi, asta poate să însemne o abdicare de la rigoarea științei. Nu știu dacă este bine sau rău, dar știu că, în sfera umanisticii, știința fără creație nu are viață lungă. Intră, vorba lui Noica, în sfera devenirii... Fanatismul ideii *(furor logicus)* se pierde, astfel, în grațiile lirice, spre a nu spune feminine, ale limbajului. Asprimea vocii moralizatoare (C. Noica este un spi-



rit decis să-și ducă ideile pînă la capăt) se îmblînzește pe măsură ce vocea se lasă transcrisă. Este, apoi, talentul filozofului de a suci cuvintele, de a pune în sens și de a abate cuvîntul de la sensurile prea umblate. Cum se joacă el cu *facere*, *prefacere* și *desfacere*, în ce neliniște ne aruncă atunci cînd, la mijlocul unei fraze comune, vorbește de *caracterul întîmplatului* și cu cîtă bucurie scurtează sau lungește el cuvîntul pentru a traduce o stare nouă a ființei!... Și acest *întru* care a intrat prin C. Noica în filozofie și filozoful odată cu el! Un cuvînt prost, simplu, din care C. Noica a făcut cheia întregii filozofii a ființei!

E un sistem, te întrebi, în toate aceste speculații strălucite, o gîndire ordonată și ordonatoare cum știm că trebuie să fie orice filozofie serioasă? Citesc cele *trei introduceri* și observ că lucrurile se ordonează bine, înaintarea în subiect nu e haotică, filozoful explică pe puncte și deschide cu prudență pîrtii noi, dînd impresia că lumea spiritului cuprinde cu nădejde realul și-l supune judecății ei. C. Noica nu-i un spirit dogmatic, dar ține la cîteva dogme (adevăruri). Asta-l ferește de suspiciunea de a fi un sofist. Sofistul este un spirit care nu se mulțumește niciodată cu adevărul. El vrea să tulbure propozițiile clare și să încurce adevărul, descoperind la tot pasul aporiile gîndirii. C. Noica vorbește de *jungla logică* și de *demonia logică* din conștiința individuală. Filozofia a apărut, crede el, ca o necesitate în fața haosului adus de conștiință. Si filozofia s-a ridicat cu timpul la trei tipuri de certitudine: (1) *conștiința existenței sinelui*, (2) *conștiința existenței îngrădite a omului* și (3) *conștiința posibilității de a ieși din situația de îngrădire a omului...*

Imposibil de *a da seama* într-un articol de critică literară despre implicațiile și complicațiile acestui demers. Și, apoi, C. Noica are o însușire pe care el o consideră un cusur atunci cînd vorbește de Heidegger: *nu se poate povesti.* Asta dovedește că este multă viață în concepte și că sistemul de gîndire este mereu amenințat de spiritul care gîndește gîndirea și se justifică mereu pe sine în infinite situații și cu infinite nuanțe. Surprinde la Noica spiritul său iscoditor, place enorm priceperea lui de a descoperi fisurile gîndirii autoritare. Descartes este corectat prin Sfîntul Augustin, știința este măsurată cu filozofia, și din această confruntare filozofia iese învingătoare: știința *creează un univers închis*, filozofia reprezintă *o ieșire din teorie...* În astfel de propoziții, spiritul lui C. Noica nu ezită. Nuanțele, ambiguitățile sînt acum suspendate. Ideea se exprimă agresiv și categoric. Mîndra insolență a stilului noician iese la suprafață și suspendă pentru un moment speculația.

Sau, mai bine zis, închide speculația într-o definiție. Sînt nenumărate formule, propoziții norocoase, aforisme care arată un gust fin de moralist și o inteligență ce știe să pună realul într-o ecuație și s-o deschidă, totodată, spre altă înțelegere. Lumea este pentru el, îmi închipui, o succesiune de cercuri ce trebuie cucerite, călcate încet și precaut cu pasul spiritului. De aceea îi plac grecii atît de mult lui C. Noica: pentru că pornesc de la o situație simplă spre a ajunge la esență. Lumea se oferă ca filozofie, lucrurile există ca să fie gîndite, iată credința filozofului modern, apropiată la acest punct de gîndirea omului grec. Iar filozofia, îmi amintesc că scrie într-un loc C. Noica, înseamnă intrarea (sau punerea) în ordine. Într-o ordine a spiritului, bineînțeles. Splendidă cutezanță, înfumurată ambiție!

Dintre ideile lui C. Noica, una îmi pare rodnică pentru o discuție despre tipologiile spiritului. Aceea din a doua introducere care deosebește, în privința timpului, între *timpul real* și *timpul logic*. Cel dintîi, pus sub semnul lui Kronos, este un *timp rotitor*, al doilea, așezat sub autoritatea lui Zeus, este *timpul rostitor*. Rostitor de la *rost*, nu de la *rostire*. C. Noica nu ne avertizează sau n-am remarcat eu asupra acestei posibile confuzii. *A pune în rost*, *a da rost*, *a rostui*, verbe din altă familie decît aceea a verbului (și el important pentru filozof) *a rosti*. În scrisul lui C. Noica, în orice caz, *a pune în rost* cuprinde și pe *a rosti*, căci ideea nu vine niciodată la el fără o rostire bine articulată. Vreau să spun: fără frumusețea și demnitatea unui limbaj personal.

Dar să nu pierdem din vedere semnificația celor două timpuri. Timpul rotitor este timpul real și în el lucrurile sînt sau devin ceva. Timpul rostitor este, în bună parte, timpul logic („conexiune în act)" și este, prin excelență, timpul creației. El nu are decît trecut și viitor, poate fi comprimat sau extins, nu este ireversibil și poate fi reluat oricînd... În timpul real trăiește *sufletul*, în timpul rostitor trăiește *spiritul*. Unul încurajează, în termenii lui Pascal, spiritul de finețe, celălalt (timpul rostitor) spiritul de geometrie. Însă sfera lor este mult mai întinsă. C. Noica vede și clasifică ființa individului în funcție de acești termeni. Ființa și istoria, lumea realului și lumea spiritului: „Rotitor e sufletul, rostitor e spiritul. Rotitoare e pietatea — plecată, supusă și întoarsă asupra ei însăși: rostitoare e luciditatea, trecînd mai departe, sau revenind asupră-și numai spre o corecta rînduiala adusă. Rotitor e destinul femeii, revenind la aceleași sensuri, acte sau bucurii, în care vrea să închidă și pe celălalt; rostitor e destinul bărbătesc, încercînd să



aducă o devenire întru ființă, în devenirea întru devenire a lumii. Cele două naturi umane, dominate de timpuri diferite, sînt obiectivate în existențe umane rînduite limpede, după cele două sexe. Este aci, cu spărtura în sexe, un capitol al realității și al evoluției căruia știința nu i-a dat încă nume, necum dezlegare deplină. Înțelepciunea străveche, consemnată în marile epopei ale genezei din literatura antică, îndrăznește să spună, în această privință, un lucru pe care știința noastră nu l-a regăsit: acela că femininul este o apariție ulterioară, uneori fortuită, în economia creației, și că natura feminină a omului ar putea fi resorbită cîndva în cea androgină. La o analiză mai cuprinzătoare din perspectiva presupusă a omului de mîine, dimpotrivă, trecutul cunoscut al umanității trădează, în ciuda aparențelor, un pronunțat caracter feminin. Familia, limba «maternă», pietatea religioasă, economia pe bază de proprietate, viața socială, arta au într-o largă măsură pecetea femininului. Am trăit în civilizații de tip feminin. Dar valorile pe care le pune în joc femininul țin în întregime de timpul *real*. Femeia stă într-un contact intim cu prezentul, avînd înțelesul și bucuria nuanțării lui la nesfîrșit. Și de altfel prezentul ei nu este numai un *acum*, este și un *aici* bine definit. Natura masculină se află «altundeva» tot timpul, aspirînd către alte orizonturi. Cea feminină e insulară, cu orizontul bine strîns în jurul realului dat. Dacă e purtată și ea de infinitatea devenirii din timpul real, natura feminină afirmă totuși finitudinea și nu infinitatea. Ceea ce pentru bărbat e constrîngere, va fi pentru femeie li rtate. Din nevoile vieții și apăsătorul lor negativ, ea face pozitivul existenței imediate. Bărbatul rămîne să slujească geniile luminoase ale cetății, nu ale g ntei, ba chiar să privească dincolo de orizontul cetății, către lumile și rînduielile *posibile*, valorificînd un alt timp, de care pînă la urmă se vede învăluită și femeia. Căci sensurile ei atît de rafinate par sortite să intre în evanescență — sau poate să-și găsească o altă modalitate de valorificare în viitor — din clipa cînd, ca astăzi, timpul logic reușește să ia întîietatea. Exteriorizarea în feminin și masculin nu exprimă însă, prin ea însăși, dubla natură a ființei umane, căci nu e proprie doar acesteia. Spărtura în sexe există la aproape orice nivel al naturii organice și are, poate, corespondențe și cu ceva de dincolo de ea, în lumea materiei anorganice. Numai că, odată cu omul, timpurile, consubstanțiale lui, s-au valorificat deschis, ieșind din echivocul lor, distribuindu-se și dîndu-și măsura deplină. Dacă e adevărat că timpul real a triumfat pînă ieri în istorie prin primatul femininului,

atunci se poate la fel de bine spune că timpul logic triumfă acum prin bărbat. Căci el este întreg în primatul de astăzi al culturii asupra naturii".

De pe la 1800 trăim, aşadar, în timpul rostitor. Goethe, „omul deplin şi fascinant", omul firescului („un Noe înaintea potopului tehnico-scientist") este ultima mare întrupare a timpului rotitor, ceea ce vrea să spună: o mare spiritualitate pe bază de natură. Organul lui de simţ este *ochiul*. Pentru spiritualitatea modernă (bazată pe cultură) esenţială este *urechea*. Curios, Nietzsche gîndea altfel decît Noica. Noi, modernii, spunea el, n-avem ureche muzicală, n-avem voce, nu ştim să recităm ca anticii... Prin *timpul rostitor*, Noica înţelege dominaţia spiritului asupra realului, a creaţiei asupra naturii... Omul modern este, aşadar, o *fiinţă rostitoare*, un spirit care a învăţat să pună lumea în rost şi să se pună pe sine în rost... C. Noica nu mai spune (cel puţin aici) dacă omul s-a pus bine sau rău în rosturile lui moderne. Şi dacă n-a pierdut ceva, iremediabil, despărţindu-se de ritmurile şi formele timpului real, rotitor, natural... Şi, mai departe: este omul mai fericit în *timpul rostitor*, este existenţa lui mai plină şi spiritul său mai liniştit? Ştie mai bine ceea ce ştie?... La sfîrşitul acestei introduceri în timpurile omului, filozoful ne spune că trăim, cu toţii, în orizontul întrebării, timpul nostru este *timpul interogativităţii*... Este soluţia lui Malraux din *Néocritique* (1976): omul veacului XX nu caută răspunsuri, pune doar întrebări, forma lui de comunicare este *colocviul*, demnitatea lui se arată în interogaţie... O soluţie neaşteptată pentru spiritul lui C. Noica. De regulă, întrebările lui sînt abil retorice. El ştie cîte ceva şi nu se mulţumeşte niciodată cu o întrebare care nu cuprinde o parte din răspuns. Filozoful nu s-ar apuca să caute dacă n-ar fi găsit...

# IV

## TREI CRITICI LITERARI: „IPOSTAZUL" LUI G. IBRĂILEANU

G. Ibrăileanu este un critic care stă la confluenţa sociologiei cu psihologia, judecînd literatura în funcţie de conceptele de *specificitate* şi *veracitate*, întîlnite şi la Taine şi, în genere, la *determiniştii* de la sfîrşitul secolului trecut. Mai puţin se ştie că Ibrăileanu preţuia pe impresionişti şi că în analiza critică el se bizuie adesea pe noţiunea de „calitate eminentă" pentru a defini originalitatea unui scriitor. „Calitatea cea mai eminentă" a prozei lui Sadoveanu ar fi, de pildă, sentimentul de comuniune cu natura *(Studii literare)*. În comentariul la *Kyra Kyralina* dăm şi peste ideea de „diferenţă specifică", noţiune determinantă în sistemul de lectură al lui E. Lovinescu. *Calitatea esenţială* şi *diferenţa specifică* a lui Panait Istrati ar fi lipsa totală de „literaturism" şi „naturalul" stilului său epic, însuşiri care atîrnă mult în balanţa critică a lui Ibrăileanu, adversar, înaintea lui Camil Petrescu, al calofiliei.

Preţuia cu toate acestea pe Proust, şi „scafandrismul" metodei lui epice îi părea a fi una dintre marile cuceriri ale literaturii moderne. Interesul manifestat faţă de acest prozator neintrat încă la acea dată în conştiinţa literară românească arată că „Taine al nostru" (cum l-a numit G. Călinescu), apostolul specificului naţional şi comentatorul lui N. N. Beldiceanu şi Gheorghe din Moldova, are şi alte antene critice şi că, în genere, G. Ibrăileanu este un critic complex, interesat de speculaţia morală. În studiul ideologic *(Spiritul critic în cultura românească)* el introduce corectivul psihologic, observînd în spatele unui sistem politic un „temperament" ce se poate diseca şi clasa ca orice specie naturală. Oa-

menii, susține Ibrăileanu, au ideile temperamentului lor (sau temperamentul ideilor pe care le îmbrățișează), în orice act spiritual este implicată o structură morală.

Cînd e vorba de opera literară, criteriile de analiză nu diferă; criticul întocmește întîi fișa socio-psihologică a autorului, apoi analizează scrierea în funcție de idealul exactității sociale și al specialității. Un personaj, pentru a fi remarcabil, trebuie să ilustreze psihologia clasei din care vine și să se exprime într-o limbă ce poate fi identificată. Jupîn Dumitrache este memorabil pentru că are „fizionomia obișnuită, am zice clasică, a micului burghez de mahala" (*Scriitori români și străini*). Nae Ipingescu, Tipătescu, Cațavencu sînt autentici din punct de vedere literar pentru că sînt reprezentativi, gîndesc și vorbesc ca exponenți ai unei categorii. „Psihicul" ar fi, dar, o sumă de raporturi interne „paralele cu raporturile externe", iar cele din urmă se identifică cu ceea ce numim îndeobște „natură". Cu cît un individ este mai apropiat de natură (cu alte vorbe: de mediul lui firesc), cu atît este mai complex. Țăranul este primitiv, dar și „complect", în timp ce tîrgovețul, în contact cu lucrurile artificiale (în înțeles etimologic), poate fi o ființă superioară, nu însă și complexă.

Teoria este discutabilă, E. Lovinescu și Camil Petrescu cred, dimpotrivă, că orașul aduce cu sine *psihologia* și, deci, posibilitatea unei literaturi moderne, sincronice, însă, lăsînd la o parte justețea sau injustețea tezelor, să observăm că opera în viziunea critică a lui G. Ibrăileanu intră într-o rețea de determinări multiple, ca un corp ceresc în sistemul unei galaxii. Drumul spre înțelegerea ei trece prin aceste straturi de cauzalități. Spiritul critic definește întîi, specificul, autencitatea socială, idealul moral, un număr, cu alte cuvinte, de concepte sociologice, pentru a putea trece, împăcat, la analiza romanului sau a poemului. În această sferă mai restrînsă G.Ibrăileanu folosește și alte criterii ce țin seama de temperamentul (pentru a-i folosi formula) și de particularitățile gustului său. Mi se pare a distinge, în acest plan, o constantă: oroarea lui G.Ibrăileanu pentru ostentație și individualism în literatură. Nu-i plac imitatorii, scriitorii *reci*, *abstracți*, închiși în orgoliul artei lor. Poezia lui Macedonski este respinsă pentru lipsa ei de *realism*, adică de căldură umană și discreție: „Macedonski, cu toate subiectele și situațiile pasionate din multe bucăți în versuri și în proză, cu toată sforțarea sa de a da o culoare strălucită stilului, a



fost un scriitor abstract și rece, între el și realitate s-a interpus etern o pătură izolatoare. El a fost lipsit cu totul de acel realism, de acea posibilitate de contact imediat al sufletului cu lucrurile, fără care nu există literatură — nici clasică, nici romantică, nici simbolistă. Avea arta, avea știința artei, avea, și mai mult, cultul pentru artă, dar era lipsit de substanță. Se zice că era un causeur minunat, că răspîndea cu profuziune idei despre artă, că încînta și subjuga pe ucenici — ca mai toți scriitorii abstracți, lipsiți de puterea de creație, ca toți șefii de cenacluri, ca toți inițiatorii de curente nouă minoritare".

Am putea spune, văzînd și alte exemple, că G. Ibrăileanu judecă literatura în funcție de un *ideal al discreției* și *modestiei*. Veridic, specific, cu simpatie pentru lucrurile naturale, scriitorul trebuie să trăiască discret în spatele operei lui. „Stăpînit de subiect și de problemă, și nu de dorința, răspîndită azi ca o molimă urîtă, de a se ilustra, d. Jean Bart captivează cu aceeași putere cu care captivează viața" (*Scriitori români și străini*). Calitatea dominantă a artei lui Codreanu ar fi „finețea de *tușeu*—combinație de măsură și delicatețe în imaginație, de distincție, în sentiment, și de armonie discretă în expresie". (vol. cit) etc.

Curioasă această preferință pentru *discreție* și *modestie* la un critic care pune cu atîta ascuțime problema rolului social (viril) al artei. Nu este unica disonanță în sistemul critic al lui G. Ibrăileanu, spirit tipic de tranziție,format în cultul științelor pozitive, moralist fin în același timp, deschis spre speculație, disociator de idei în sensul lui Anatole France și Faguet, pe care îi prețuia. Unele din noțiunile cu care operează criticul ne par azi confuze, depășite, de pildă „realismul psihologic", „psihologismul obiectivat", folosite în analiza poeziei, altele sînt fine, surprinzătoare pentru epoca în care sînt formulate. A intui ca semn al timpului modern „supremația faptului asupra efuziunilor lirice" este un indiciu de perspicacitate. A pune romanul sub semnul observației obiective și a condiționa viitorul lui de adîncirea problematicii sociale arată un realism și, am zice, un bun-simț care întăresc marca unui critic. Aprehensiunile față de *poezia nouă* („nespecifică", zice el) fixează limitele percepției sale critice. G. Ibrăileanu este, în acest caz, prizonierul conceptelor în care crede. Spiritul secolului al XIX-lea, care trăiește puternic în el, îl împiedică să lase deoparte teoriile pentru a primi, cum se cuvine, opera de artă răsărită în alt spațiu

spiritual. Din fericire, intuiția o ia în alte cazuri înaintea sistemului socio-psihologic (cazul lui Proust nu este izolat), și atunci criticul sare dincolo de umbra obsesiilor sale.

Stilul lui este lipsit de frumusețe (în înțeles literar), nu însă și de finețe, care-i vine din însăși calitatea observației. La început o îngrămădire de locuri comune, o *deschidere* largă cu referiri la cadrul social, psihologia claselor (luăm exemplul studiului despre I. L. Caragiale din *Scriitori români și străini*) pentru a fixa ceea ce criticul numește *materialul* operei și *ipostazul* scriitorului față de el. *Ipostazul* cere, la rîndul lui, o determinare ideologică și, după ce fișa a fost completată și la această rubrică, G. Ibrăileanu trece la ideologia și psihologia eroilor, văzuți, încă o dată, în corporalitatea cea mai plină. Trecerea de la speculația ideologică la analiza exactă constituie secretul și farmecul criticii lui Ibrăileanu. Degajat, spiritul se lipește ca o ventuză de obiectul observației. Rică, Zița, Veta, Jupîn Dumitrache, Conu Leonida capătă o stare civilă precisă: o deplasare din planul artei în planul vieții imediate s-a petrecut sub ochii noștri. Criticul *vede* personajele, dă indicații de vîrstă, face considerații asupra „caracterului" lor (Veta nu este bătrînă, e o femeie încă tînără, Zița e o femeiușcă nostimă, simpatică, Chiriac este, dimpotrivă, antipatic, sec, „chircit sufletește"), judecă, pe scurt, ficțiunile cu pasiunea și realismul cu care judecă ființele reale, văzute pe stradă, primite în familie, observate îndelung:

„Veta, deși vinovată (dacă jupîn Dumitrache ar fi, în adevăr, un odios Titircă inimă-rea, ea ar fi mai puțin vinovată), e simpatică prin seriozitatea ei în mijlocul tipurilor «caragealiene» care o înconjoară, e simpatică prin bunătatea ei cu Spiridon și cu Rică de care, cu toată preocuparea pentru propria-i primejdie, are grijă să-l scape și milă că nu va putea scăpa — e simpatică chiar și prin romanțele ei"....

Se observă și aici, ca peste tot în critica lui Ibrăileanu, stilul desfăcut, normal prozaic (zice Călinescu), care își croiește totuși greu drumul prin *îmbulzeala* propozițiilor explicative. În comentariul asupra prozei lui Jean Bart, G. Ibrăileanu scrie: „o îmbulzeală de tipuri diverse, redate în trăsături cu neputință de uitat, un caleidoscop de medii variate, care se întregesc unele pe altele, dînd aspectul sumar dar complet al societății noastre"... — și mi se pare a desprinde, în acest paragraf, o definiție admirabilă a stilului



său critic. *Îmbulzeala* ideilor indică la G. Ibrăileanu o dorință de stăpînire completă a obiectului, o voință dîrză de totalitate. Pagina critică arată ca un șantier, uneltele sînt totdeauna la îndemînă, *demersul* nu s-a încheiat odată cu terminarea articolului și nu se va încheia nici în cel care urmează, căci cunoașterea nu este finită, oricînd o perspectivă nouă se poate deschide asupra operei. Pentru ce, atunci, critica s-ar închide într-o formulă, într-o singură judecată? Rămîn totdeauna nuanțe necunoscute pe care spiritul critic, în haine de lucru, trebuie să le primească.

**1974**

# LOVINESCU, AZI

La o sută de ani de la naștere și la patruzeci de la moarte, E. Lovinescu este un critic care stîrnește încă admirație sau mînie. Semn că este un spirit viu, că acțiunea lui a lăsat urme adînci în cultură. Unii sînt stimați, iubiți cît timp trăiesc și dețin un rol în viața literară, apoi, după dispariția lor fizică, ies definitiv din atenția generală. Nu reușesc să treacă pragul epocii lor, pentru că nu spun nimic generațiilor care vin. Lovinescu are, alături de Maiorescu și G. Călinescu, o posteritate triumfătoare. Lăudat sau contestat, el participă prin ideile pe care le-a pus în circulație la *bătăliile literare* (o expresie pe care el o folosea în chip frecvent) ale timpului nostru. *Modernism*, *sincronism*, *diferențiere*, *legea mutației estetice* sînt concepte care întîmpină și azi acceptarea sau tăgăduința spiritului critic. Dovadă, încă o dată, că E. Lovinescu n-a îmbătrînit spiritualicește, că generațiile actuale de scriitori îl consultă și, adesea, caută în el un *model*.

Lovinescu este contestat, adesea, pentru erorile lui de gust, I. L. Caragiale, Bacovia, Macedonski sînt numele care revin mereu în discuție cînd este vorba de a arăta limitele criticului. Limite reale, nimic de zis, însă limitele trebuie judecate în raport cu acțiunea lui critică generală. Căci, lîngă numele citate, sînt altele, numeroase, de primă mărime în literatura română, care au primit adeziunea și încurajarea lui. Am arătat altădată, într-un mod mai documentat, care poate fi explicația acestor oscilări ale gustului critic. Însă scăderile gustului nu trebuie să ne împiedice să vedem strălucirile lui. Orice critic face, în definitiv, erori de judecată, nici un mare critic nu este în afara primejdiei de a se înșela în privința



unui scriitor sau a altuia. Maiorescu nu vede poezia lui Macedonski. G. Călinescu este nedrept cu cîțiva critici români de primă linie. G. Ibrăileanu nu acceptă pe simboliști. Proust, Valéry și, după ei, aproape toți criticii din secolul nostru, nu-i iartă lui Sainte-Beuve părerile lui despre Balzac, Stendhal și Baudelaire... însă nici o contestație, oricît de dreaptă ar fi, nu poate nimici un mare spirit critic care s-a înșelat într-un număr de cazuri și a judecat drept în alt număr de cazuri, considerabil mai mare.

Intoleranța față de Lovinescu ascunde, am impresia, o intoleranță nu atît față de greșelile lui de diagnostic, cît față de ideologia lui literară. Folosesc termenul de ideologie în accepția lovinesciană: un număr de principii, concepte care prefigurează o *direcție* în literatură, inclusiv în critica literară. Fenomen, pînă la un punct, firesc. Lovinescu s-a detașat aproape de toate curentele de gîndire din epoca lui, era (și este încă) firesc ca și alții să-i conteste opțiunile. De aici pînă a-i nega însă patriotismul și priceperea lui critică este o distanță pe care numai incultura sau reaua-credință (uneori unite) o pot străbate. E. Lovinescu este un mare patriot pentru că a iubit literatura română și a silit-o, prin critica lui, să-și învingă complexele și să se sincronizeze cu sensibilitatea timpului. Este un mare critic pentru că, pe lîngă talent, a avut și o mare conștiință morală. Asta nu înseamnă că vasta lui operă este în afară de orice discuție, că metoda lui de analiză satisface integral azi. Metodele — ca și modele — mor tinere. Ideile îmbătrînesc repede. Interpretările critice — chiar cele mai juste sau cu precădere cele mai juste — se banalizează (prin repetiție, acceptare) și ies din zona de interes a publicului. Gustul, în fine, se modifică, marile tragedii de ieri sînt melodramele de azi!

Aceste propoziții — pe care le auzim și le repetăm noi înșine — sînt și nu sînt adevărate. Că sînt adevărate — aproape că nu mai trebuie demonstrat. În cultură acționează, indiscutabil, *legea mutației estetice*, cum a dovedit E. Lovinescu, chiar dacă nu în formele și în proporțiile stabilite de critic, ceea ce înseamnă: un număr de opere se datează, interesul pentru ele scade. Ce rămîne, totuși, dintr-o operă ce supraviețuiește, dintr-un text literar? Sociologii mai noi (Hans Robert Jauss, între alții) dovedesc că receptarea estetică este un proces complex, ceea ce pare azi cu desăvîrșire mort poate să reapară după o vreme viu, proaspăt, atunci cînd un *orizont de așteptare* favorabil se ivește în calea operei. Operele nu sînt, vasăzică, definitiv clasate, împotriva legii mutației

estetice acționează o altă lege, tot atît de puternică, pe care aș numi-o *legea recuperării estetice*... Mi-ar fi greu să spun ce pune în mișcare legea din urmă, ce factori intervin și readuc în actualitate operele, miturile, simbolurile din trecut. Căci un fapt este sigur: există un număr de elemente care favorizează *revenirea* unei opere, trebuie să existe o stare specială care face ca publicul unei epoci să primească o carte obosită de timp și de interpretările care au îmbogățit-o sau au sărăcit-o.

Situația este și mai dificilă cînd este vorba de opera critică. Legea mutației estetice acționează, parcă, mai brutal aici. Să luăm cazul lui E. Lovinescu, teoreticianul *mutației valorilor*. Ce se citește, azi, din întinsa lui operă critică? Care este imaginea sub care circulă criticul după patruzeci de ani de la moartea lui?

Lovinescu este pentru o bună parte a criticii de azi (criticii fiind cititorii cei mai fideli ai criticilor) un *model moral*. Autoritatea lui în deceniile interbelice a fost mare, autoritatea lui în posteritate a crescut. El întruchipează splendoarea și vicisitudinile criticii, orgoliul intelectualului prob, capacitatea de sacrificiu, pasiunea pentru *cei ce vin* în literatură. Lovinescu este, pe scurt, *Criticul* în accepția cea mai profundă a noțiunii. Adică: spiritul care prin darurile și onestitatea lui favorizează apariția unei literaturi pe măsura sensibilității estetice a epocii. Într-un veac care a răsturnat totul, un spirit de forța și stabilitatea lui Lovinescu este hărăzit să devină un punct de referință și, încă o dată, un mare *model*.

Testamentul lui critic (cel din 1942) spune limpede: nu poate exista critică acolo unde nu există conștiință morală; nu poate exista o cultură serioasă acolo unde nu există o ierarhie a valorilor; o literatură care nu se deschide spre *spiritul veacului* moare asfixiată de vanitățile localiste; să fim, așadar, *sincronici* cu mișcarea de idei din lume, să fim în pas cu evoluția societății în care trăim; sincronismul este vegheat, corectat și fundamentat de *diferențierea* pe care o prezintă orice spiritualitate; să nu ne pierdem cumpătul în fața vremurilor, creatorul poate fi o forță a timpului său...

Mulți au recomandat aceste lucruri. E. Lovinescu le-a și justificat prin propria sa existență. *Viața* criticului se strînge în jurul unei unice, înalte, obsedante pasiuni: *literatura*. Restul nu contează pentru el. Cred că nimeni n-a iubit ca el literatura, pentru că nimeni n-a fost, ca el, în stare să sacrifice totul pentru ea. Ce frumusețe morală, ce tărie în acest spirit elegiac care, ridicîndu-se



împotriva propriului temperament, și-a construit o altă identitate! Cei care spun că *scriind ne construim pe noi înșine* pot avea în Lovinescu un mare exemplu: Lovinescu s-a construit, realmente, ca personalitate prin *scris*. Literatura a devenit existența lui. Numai de la acest grad de identificare încep să se făurească *modelele*...

Lovinescu a fost ceea ce se cheamă un *om de caracter*. Idealul lui moral este idealul clasicismului: omul onest, adică: omul care respectă legea morală, se ține, cum se zice, de cuvînt, își respectă principiile, respectă prietenia și adevărul. O anumită constanță în comportament este obligatorie. *Omul onest* nu este totdeauna previzibil în judecățile lui, dar este previzibil în actele lui fundamentale. Nu va fi niciodată, de pildă, de partea neadevărului. Agresiunea nu este arma lui, detestă violența și mitocănia. Omul onest, cînd ajunge critic, nu vrea să strălucească în dauna adevărului.

Pentru mulți acest tip moral-spiritual este cît se poate de antipatic. Onest, pururi onest, obiectiv, previzibil, liniștit, mereu liniștit ca o apă de cîmpie, un spirit fără puțină nebunie, fără accese de furie, fără gustul de a provoca? Ce plictiseală! Geniile nu respectă legea morală, geniul se are pe sine ca model, legea lui este de a nu respecta nici o lege... Arta are totdeauna dreptate, injustiția — dacă este susținută de creație — se impune...

Lovinescu a fost — și este în continuare — contestat din această direcție. „Placidul Lovinescu" — spun adversarii lui. G. Călinescu a scris, în 1937, o serie de articole tăgăduitoare despre Lovinescu, după ce, tot el, scrisese în 1931 că E. Lovinescu este cel mai mare, dacă nu unicul critic literar român. În contestația lui intră și asemenea propoziții. Cît sînt de drepte? Lovinescu nu este, înainte de orice, un spirit *placid*. Este un spirit polemic, este un mare polemist în linie intelectuală. *Critica* lui se ridică pe contestația tuturor direcțiilor ideologice din literatura epocii. Un fapt esențial. Al doilea: liniștea spiritului lovinescian vine din adîncurile conștiinței lui neliniștite. Este fructul unui mare efort spiritual. Egalitatea de umoare este, în relațiile cu oamenii, o formă de civilitate. *Provocarea* lui este mai adîncă și plină de mai mari consecințe decît *provocările* (arțagurile) spiritelor instabile, pufnoase, mereu ulcerate.

Critica lui Lovinescu atacă, întîi, conservatorismul gîndirii literare, provoacă, apoi, o mentalitate ne-critică de a judeca literatura. Lovinescu are, este drept, un respect aproape religios pentru adevăr. E bine, e rău? Cînd știm cît de ușor se poate trișa cu vorbele, nu putem să nu apreciem această tărie morală de a rămîne în

*limitele adevărului*. Frumusețea de a fi drept este, parcă, mai mare decît frumusețea de a fi talentat în injustiție. Lovinescu a făcut dovada că poți fi, în critică, drept cu mare talent.

Rămîne în discuție lipsa lui de nebunie, rămîne ca o veșnică imputare pasiunea lui iremediabilă pentru respectul adevărului în cultură. Ce pot să răspund? E adevărat. Lovinescu nu-i un spirit capricios, cînd crede ceva crede pînă la capăt, nu injuriază azi ceea ce a lăudat ieri, scrisul lui arată o mare liniște, o mare cumpătare, pagina respiră onestitate și o voință irepresibilă a spiritului de a fi *obiectiv*. Asta este foarte adevărat. Trebuie să spun însă că, pentru mine, asta reprezintă în critica literară ceva mai mult decît nebunia zgomotoasă, instabilitatea strălucitoare. Într-o lume (lumea literaturii) unde convingerile se schimbă des, o *structură* ca aceea a lui Lovinescu este o mare șansă. Literatura română modernă a avut, din fericire, această șansă.

# G. CĂLINESCU. NOTE DESPRE SCENARIUL CRITIC. IDEEA DE MONUMENTALITATE. MODELE EPICE ÎN ISTORIA LITERATURII

N-am trăit în preajma lui G. Călinescu și rarele ocazii în care l-am întîlnit nu au fost revelatorii. Perpessicius m-a prezentat la Institutul de istorie literară la sfîrșitul studiilor mele universitare și întrevederea a durat cîteva minute. Un *da*, *da* patetic, ușor teatral, o apreciere rapidă asupra fizionomiei mele (comparată, nu știu de ce, cu aceea a unui pianist american, la modă atunci!) și cam atît. Mai tîrziu, l-am vizitat împreună cu alții la Sinaia și vizita a fost protocolară. Omul rămînea îndepărtat, mefient, imprevizibil. Comunicarea ce se putea stabili, de pildă, cu T. Vianu, în ciuda atitudinii lui protocolare, avea de întîmpinat, în cazul lui G. Călinescu, nu numai caracterul dificil al omului, dar și numărul mare de legende ce-l înconjurau. Legendele vorbeau de irascibilitatea criticului, de umoarea lui schimbătoare, de judecățile severe și injuste ce puteau răni și îndepărta. Ca să ajungi la el trebuia, de altfel, să străbați cercul de colaboratori din jurul lui, ceea ce pentru un spirit tînăr, dornic de un dialog deschis, direct, însemna un handicap enorm. Gîndeam și atunci, gîndesc și astăzi că omul de litere trebuie să fie accesibil și, ca E. Lovinescu, să țină ușa casei lui deschisă.

Sînt, totuși, semne că G. Călinescu urmărea de la distanță fenomenul literar tînăr și nu ignora ceea ce se spunea despre el. Cînd, prin 1963, am scris în *Gazeta literară* despre *Lauda lucrurilor*, mi-a transmis prin Tiberiu Utan o cordială strîngere de mînă. Un mic semn de afecțiune care răsplătea o mare iubire spirituală. Aș fi dorit, firește — și eu și ceilalți scriitori din generația mea, —, ca cel mai important critic al epocii să joace în viața literară româ-

nească rolul pe care l-a avut înainte de război E. Lovinescu și să țină totdeauna un ochi deschis asupra celor *ce vin*. Nu și-a asumat acest rol sau a fost împiedicat să și-l asume.

G. Călinescu a participat, totuși, la una din importantele campanii pe care critica română a dus-o după război: lupta împotriva sociologismului vulgar. Cînd, în jurul anului 1960, o nouă generație a început să repună în discuție noțiunile fundamentale ale literaturii și ale criticii, G. Călinescu a fost totdeauna un punct de referință. Autoritatea scrisului său a stimulat *deschiderea* spirituală pe care au cunoscut-o literatura și critica românească în deceniul '60—'70. Încercarea mai veche a unor publiciști de a o contesta mi s-a părut prematură și neserioasă. *Călinescianismul*, înainte de a fi un limbaj personal, inimitabil, este un mod de a gîndi fundamental estetic literatura, un *demers* ce încă nu este cunoscut în profunzime. Majoritatea rîndurilor ce s-au scris pe această temă se opresc în fața originalității metaforei critice, fetișizînd *talentul*. G. Călinescu are, nu mai încape vorbă, o mare capacitate de expresie, dar *expresia* (talentul) nu explică totul. Talentul fără idei înseamnă publicistică agreabilă.

Scenariul critic al lui G. Călinescu este mai complicat, lîngă puterea de a sugera o idee printr-o imagine neașteptată stă totdeauna și un *proiect* spiritual, un chip de a se apropia și de a asuma opera literară. T. Maiorescu se oprește, cum am dovedit în altă parte, la granița poemului sau a piesei de teatru. El se mărginește să justifice existența exterioară (obiectivă) a operei, nu componența, originalitatea ei internă. G. Ibrăileanu judecă opera în funcție de cîteva categorii ideologice și estetice (realism, specificitate, atitudine morală etc.) și, ca să-i cunoști opinia propriu-zisă, trebuie să străbați cîteva ziduri de concepte ce înconjură textul critic. Emoția este totdeauna mediată, valoarea cere o cauzalitate precisă, demersul critic se exprimă mereu *à travers*... pornind din exterior spre interiorul, *centrul* operei. Imaginația critică a lui E. Lovinescu urmează, mi se pare, traseul invers: criticul este deja instalat în centrul operei, demersul critic începe prin a străpunge, spre exterior, pereții ce o despart de domeniile învecinate. În jurul ideii centrale apare astfel rețeaua de imagini explicatoare și apreciative în același timp. Imaginile sînt adunate, apoi, într-un portret, fantezia critică se repliază și revine la punctul de la care a pornit. Durata acestei navete marchează ritmul și simetria textului lovinescian. Ritm domol, epic, cu judecăți lapidare, memorabile. Portret cu linii precise, cu spații de respirație, pînă ce o idee se consumă și alta



se pregătește *să sară* din text. Figura criticii lovinesciene poate fi definită printr-un „centripetism estetic" fundamental.

Dificil de determinat *demersul*, *scenariul* critic al lui G. Călinescu, autor care folosește mai multe metode în analiză și schimbă, chiar în interiorul aceluiași studiu, tonul, unghiul comentariului. În *Istoria literaturii*, cînd e vorba de marii scriitori, demersul este mai ușor de identificat: criticul pornește de la biografie (în înțeles tradițional), pentru a trece, fără complexe (fără, adică, teama de a fi socotit un spirit lipsit de modernitate), la analiza cronologică sau pe teme a operei. Eminescu, I. L. Caragiale și I. Creangă sînt prezentați în acest chip. Un cerc întîi larg de probleme, o deschidere spre istorie, genealogie, psihologie, pentru a ajunge la operă, de unde imaginația critică evadează, apoi, incontrolabil în toate direcțiile. Văzînd și plăcerea de a povesti și de a include în textul critic amănunte, am putea vorbi de *balzacianismul* lui G. Călinescu. El descrie, ca autorul *Comediei umane*, strada, grădina, casa, interiorul, spre a înfățișa la urmă omul — divinitatea înlănțuită de puterea lucrurilor și a relațiilor dintre ele. Dar aceasta nu este decît o etapă a demersului critic. Rostul ei este să definească omul și atmosfera operei. Opera propriu-zisă cere astfel de instrumente, și G. Călinescu desfășoară aici o strategie complicată, străbătînd teritoriul ei în toate direcțiile. G. Călinescu este un spirit pentru care nu există hotare între universuri. Pentru el, scriitorii — mari și mici — participă la o ordine majoră ascunsă, talentul cel mai modest intră într-o categorie stilistică superioară. Categoriile sînt de ordin mai ales estetic și ele definesc pulsația ideilor într-o operă. Să reluăm exemplul lui Eminescu (din *Istoria literaturii)*. Înainte de a găsi o judecată despre poezie, aflăm cîteva noțiuni ce alcătuiesc un fel de diagramă a spiritului eminescian: *serafism*, *neptunism*, *uranism* sau, în determinări mai precis literare: *hohotire schilleriană*, *romantism radical*, *rousseauianism schopenhauerizat*, *naturalism asiatic*, *romantism funinginos*, *arhanghelism muzical* etc. ... ceea ce arată la G. Călinescu preocuparea de a conceptualiza și universaliza faptul literar, punînd între paranteze, pentru moment, judecata de valoare. Ea nu întîrzie să fie exprimată atunci cînd poemul sau nuvela, golite de semnificațiile lor filozofice și stilistice, trec încă o dată pe dinaintea ochiului critic. Privirea este acum mai severă (cazul *Luceafărului)*, demonstrația mai rece și strînsă.

Noțiunile de *neptunism*, *uranism* etc. arată că în demersul critic al lui G. Călinescu intră și altfel de criterii, apropiate de acelea ale criticii bachelardiene. Conceptele citate exprimă nu numai o *vocație*, dar și o atitudine față de elemente. Într-un loc, G. Călinescu vorbește de simbolistica arborilor, în *Estetica basmului* de o simbolistică animalieră, împingînd comentariul și spre acest cîmp de probleme. A determina vocația neptunică a unui poet înseamnă, implicit, a extinde punctul de vedere psihanalitic în lumea anorganicului. Aceste atingeri cu metodele noi sînt totuși rare în textul lui G. Călinescu, critic, încă o dată, total, sintetic, *projectiv*, obsedat de temele mari ale creației: *facerea*, *moartea*, raportul dintre individ și cosmos, manifestările universului în lumea obiectelor, *frica eschatologică* etc.

Ar fi de discutat, în legătură cu temele de mai sus, și preferința lui G. Călinescu pentru creatorii care unesc robustețea cu metafizica. La Eminescu, Creangă, tocmai această *elementaritate* este scoasă în evidență („bocire țărănească de singurătate", „totul e pîrîitor și masiv"). E convingerea mai adîncă a criticului, dincolo de o obsesie ce se poate urmări în toată creația lui, că opera este o definire a lucrurilor simple, o asumare a universului în materialitatea lui cea mai directă.

1974

•

Dintre toate ideile lui G. Călinescu, una iese mai des de sub condeiul lui, și anume aceea despre *monumentalitate*. De foarte tînăr, criticul preconizează un stil al monumentalului în cultură și, mai tîrziu, în romane face elogiul *Domului*, preluînd o imagine de la Eminescu și, în genere, de la romantici. G. Călinescu, obsedat de solemnitatea clasicului, face din idealul monumentalului un punct de referință pentru arta românească, și mîhnirea lui cea mai mare, ca român, este aceea că vitregia istoriei a împiedicat ridicarea de catedrale și opere utilitare colosale pe pămîntul mănos al pîrcălabilor. Spera ca, în viitor, cetățile noastre să se adune, ca turma în jurul păstorului, în preajma catedralelor, arcurilor de triumf, palatelor decorative, pantheoanelor. Un articol din 1939 se cheamă *Frica de monumental* și el ridiculizează „prostia nărăvită" și egoistă a intelectualilor care fac elogiul miniaturalului și caută mereu scuze în istorie. În *Bietul Ioanide*, G. Călinescu imaginează temple uriașe și face, privitor la spiritualitatea noastră, o teorie care în unele privințe se aseamănă cu aceea a lui Ortega y Gasset despre culturile impresionistice. Sînt culturi, zice acesta din urmă, care iau totul de la capăt, creatorii lor au obsesia începuturilor, între epoci nu există continuitate, *geniul național* are tendința de a porni, în toate vîrstele lui, de la haos. Acest *adamism* în cultură pare suspect arhitectului Ioanide. El vrea monumentalitate și cine zice monumentalitate zice continuitate, coerență, solidaritate între generații, simț istoric. Deplînge, în consecință, operele construite din fuga cailor, oroarea cea mai mare i-o inspiră arhitectura pitică și bălțată, cu alte cuvinte: lipsa de stil și de monumentalitate.

Nu am o lectură recentă din toată opera lui G. Călinescu, dar dacă memoria nu mă înșală și impresiile mele sînt juste criticul caută mereu în literatură simțul grandiosului, cuprinderile spirituale enorme, geometria marilor proiecte. N-are, cum se știe, prejudecăți de stil (școală), dar prețuiește, ca și Valéry, stilul în faza clasicității lui. Scriitorii mari sînt, după G. Călinescu, scriitorii cu imaginația vastă și ordonată. Spiritele cu adevărat superioare urmăresc un scenariu, „delirul" nu se manifestă decît pe spații mici. Dizlocate în sfere limitate, celulele se ordonează după un proiect misterios, existent în orice mare creație. Eminescu este, dintre scriitorii români, cel care ilustrează deplin acest simț al grandiosului disciplinat. Proiectele lui lirice, în majoritate abandonate, fac parte dintr-un scenariu spiritual întins, ambițios și nesăbuit ca și gîndul lui Dionis de a egala creația divină. Superbia geniului eminescian constă, între altele, în această imensă tentativă de a ordona (prin imaginație) universul, într-o arhitectură îndrăzneață, trecînd peste barierele materiei.

În *Amintirile* și povestirile lui Creangă, G. Călinescu prețuiește inventivitatea spiritului realistic, lipsa de imaginație, am spune, ca efect al unei gîndiri care se simte bine în limitele realului. „Creangă — zice el în *Poezia realelor* — este gînditorul cel mai staționar cu putință, la care ideea de dialectică și de istorie e complet absentă [...] Staționarismului lui Creangă îi corespunde o religie a lenei intelectuale, a inerției." Cum este satisfăcut, în acest caz, gustul criticului pentru monumentalitate și dezlănțuire a spiritului ce tinde spre reconstrucție superioară? Foarte simplu. Prin ideea naturalului monumental sau a grandiosului normalității.

Creangă este un spirit staționar (conservator) pentru că s-a născut cu simțul ordinei cosmice, nu reconstruiește, ci reproduce o spiritualitate deja clasicizată. „Vechimea" stilului și a gîndirii lui constituie emblema monumentalității operei și garanția rezistenței ei estetice.

Mai complex este cazul lui Sadoveanu, judecat și el prin prisma monumentalului. Sadoveanu este un geniu liniștit, nu lipsit, totuși, de spiritul interogației. Prin imperiul epicii lui trece un vînt de neliniște resemnată. Creangă nu se întreabă asupra marilor cauzalități, Creangă este cuprins numai de melancolia firească a omului matur care observă fatalitatea trecerii în ordinea existenței. Sadoveanu caută să afle temeliile morale ale lumii și simțul lui istoric este mai adînc exprimat într-o mitologie epică vastă. Sadoveanu satisface integral, în orice caz, teoria lui G. Călinescu (sau obsesia lui) despre monumentalitate.

Ce justificare are, azi, acest concept, dacă poate fi vorba în critică de un concept al monumentalului? Înainte de a da o explicație trebuie spus că obsesia (conceptul) există și la alți critici, dacă nu chiar la toți criticii români notabili. Ea se confundă cu aspirația spre temeinica clasicitate, existentă și în programul critic al lui Maiorescu, și în acela al lui Tudor Vianu, Vladimir Streinu. Lovinescu însuși, cu toată teoria mutației și a sincronismului, gîndea în multe privințe *modernismul* în termenii unei clasicități evoluate. Frica de improvizație și desele tulburări ideologice în cultură, cu efectul întreruperii ritmului ei normal de dezvoltare, au dus, prin reacție normală, la ideea unui stil monumental și acesta nu putea fi ales decît din cîmpul clasicității. *Impresionistică*, în sensul citatei teorii a lui Ortega y Gasset, cultura română are nevoie de continuitate și simbolul ei este opera monumentală care sugerează trăinicia, grandoarea și unitatea unei spiritualități.

Avem, atunci, o explicație de ce T. Vianu și G. Călinescu nu credeau că fantasticul este o vocație a scriitorului român, de ce, în genere, operele „nerealiste" au fost primite cu neîncredere. Întorcîndu-ne la G. Călinescu, observăm de îndată că idealul monumentalului este în contradicție cu *temperamentul* lui artistic. Uranic, barochist, impresionistic, cum vrem să-i zicem, criticul își fixează un ideal de cultură în afara granițelor temperamentului, cum se întîmplă adesea. Care este, atunci, nota veritabilă a talentului său? Nota originală este aceea exprimată, numai în



creație se manifestă sunetul plin al spiritului, virtualitățile nu intră în discuție. Vreau să spun că G. Călinescu a văzut cultura română și a construit-o, din punct de vedere critic, din perspectiva unei monumentalități ideale. Văcărești, Conachi, Baronzi, Depărățeanu, zeci, sute de scriitori minori intră într-o ierarhie și, trăind în umbra piscurilor, exprimă împreună o vastă dorință de afirmare a geniului național, o aprigă voință de construcție în spirit. *Istoria* din 1941 traduce mai bine decît oricare altă operă obsesia spiritului călinescian și voința lui de construcție.

Se pune întrebarea dacă viziunea *monumentalului* în critică nu este o prelungire a spiritului secolului al XIX-lea, obsedat, cum se știe, de sistem (în filosofie, ca și în literatură). Secolul nostru privește cu neîncredere orice gîndire care tinde spre sistem, sistemul fiind (după vorba rea a lui Nietzsche) moartea spiritului. Într-o epocă a fragmentarismului, pare, într-adevăr, lipsit de sens să mai preconizezi în cultură un stil și o viziune a *monumentalului*, metaforă, mai degrabă, a unui romantism tardiv, bolnav de sentimentul totalității. Cred, totuși, că idealul monumentalului nu este perimat în cultura română și că profețiile lui G. Călinescu nu sînt absurde cîtă vreme ne întrebăm, periodic, dacă avem sau nu avem roman, dacă lirica noastră este sau nu este în criză, dacă dramaturgia a făcut sau n-a făcut, după I. L. Caragiale, un pas înainte ș.a.m.d.

Să traducem *monumentalitatea* prin soliditate, amplitudine a imaginației, religie a formelor (care să pună capăt improvizației și răbufnirilor talentului rudimentar), disciplină a spiritului și instituirea voluntară a obstacolelor — și putem înțelege mai ușor de ce *monumentalul* este un prag pe care o cultură tînără ca a noastră trebuie să-l pună în fața năvalei talentelor ei prodigioase. *Monumentalul* este, în această accepție, nu numai un stil al criticului, ci un stil necesar al literaturii, un ideal în jurul căruia să graviteze energiile creatoare. Cultura română are, în fond, multe din atributele *impresionismului*, salturile (recuperările) ei sînt uriașe și voința de afirmare universală este aprigă mai ales în zonele ei mijlocii. Criticul trebuie să aibă viziunea totalității și să descopere în spatele atîtor forțe centrifuge aspirația comună, voința de originalitate. Am încredințarea că G. Călinescu, în ciuda umorilor și a dorinței sale de a vedea altfel decît alții, se gîndea la acest mare proiect al culturii române, aducînd mereu în discuție idealul monumentalului pentru ca scriitorul român să nu piardă gustul pentru opera de anvergură. În *Sensul clasicismului* (1946), el dădea un

program care, în privința prozei, se baza pe preceptele realismului din secolul al XIX-lea. Inerție, conservatorism estetic sau înțelegere matură a condiției literaturii noastre, amenințată de jurnalism și (vorba este a criticului) de „prestigiul genialității"? Grija lui cea mai mare este ca energiile creatoare ale nației să nu se irosească în mici întreprinderi costisitoare și sterile și ca disponibilitățile reale ale scriitorului român să găsească un îndreptar și să-și fixeze un țel înalt. Grijă sănătoasă pentru un critic, nemulțumire pedagogică, pentru că un critic nu trebuie să flateze inerția și nu trebuie să recompenseze sterilitatea unui talent care n-are ambiția de a-și duce la capăt promisiunile.

Reeditarea *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*, după patruzeci și unu de ani de la apariție, este desigur un eveniment în viața culturii noastre. Un mare eveniment. Fie ca el să stîrnească în critica literară ecoul pe care îl merită. Ar fi cu desăvîrșire trist ca bucuria noastră să se rezume la cîteva articole ocazionale în care condeiele să se întreacă în a inventa noi metafore grandioase. O carte de felul aceleia scrise de G. Călinescu impune, înainte de orice, o confruntare loială cu spiritul critic de azi. Nu cunosc o mai mare stimă și o formă mai demnă de admirație, în critică, decît examenul profund al creației. Astfel gîndea și G. Călinescu, criticul care avea oroare de articolele superficial encomiastice, de vorbele acelea mari și goale care, repetate fără măsură, încep să semene a injurii.

*Istoria literaturii române* este, desigur, o mare carte. La apariția ei, în 1941, E. Lovinescu, care cunoștea bine valoarea vorbelor, spunea prietenilor săi: „E o carte genială, domnii mei"... Reputația ei a crescut enorm în epoca noastră. E o lucrare de referință de prim ordin pentru literatura română. Este și o operă de creație în sine, de unde ideea mai veche că *Istoria* lui G. Călinescu este un roman al literaturii române. Oricum i-am zice, un fapt este sigur: rareori talentul s-a unit atît de fericit cu erudiția, simțul valorilor cu viziunea istorică a lumii românești. Citită azi, cartea lasă o impresie extraordinară. Nimic nu s-a învechit, limbajul și mișcarea ideilor produc aceeași surpriză, portretele — completate și, în parte, refăcute sub latură morală în noua ediție — tulbură prin viziunea și culoarea lor existențială.



Față de prima ediție, cea de acum adaugă aproximativ trei sute de pagini, cu date, cele mai multe dintre ele privitoare la biografia scriitorilor. Al. Piru, îngrijitorul ediției, explică într-o substanțială prefață în ce sens merg modificările făcute de autor. Ele nu schimbă periodizarea, viziunea totală asupra școlilor literare și nici judecata de valoare. Cele mai multe adaosuri sînt în capitolele referitoare la scriitorii din secolul al XIX-lea, unele articole fiind integral reformulate. Am comparat în cele două ediții cîteva capitole (Al. Odobescu, V. A. Urechia, V. Alecsandri, Grigore Alexandrescu, N. Filimon...) și am constatat că modificările sporesc, într-adevăr, biografia scriitorilor și descrierea operei, rareori cărțile sînt reanalizate.

Capitolul închinat lui Odobescu este un exemplu. În ediția din 1941, G. Călinescu, necunoscînd decît o parte din corespondența prozatorului, dar intuind existența și importanța ei, scria: „Corespondența lui [...] trebuie să fi fost enormă"... Ceea ce se adevărește și, în noua redactare, biografia lui Odobescu crește considerabil cu date scoase din scrisori. Portretul moral al scriitorului pare acum scos dintr-un roman din secolul al XIX-lea. Aventura sentimentală a lui Odobescu de la sfîrșitul vieții dă cel puțin impresia de rezumat al unei nuvele romantice. Criticul este prudent ironic, atît cît este util pentru a face suportabile faptele și pentru a nu distruge, în același timp, fondul lor de gravitate. Dificultățile financiare ale scriitorului sînt, tot astfel, pe larg expuse, cu amănunte care întăresc imaginea (existentă deja în ediția din 1941) că Al. Odobescu este, în circumstanțele noastre, un Cesar Birotteau încolțit de creditori. Cînd e vorba de arborele genealogic, G. Călinescu nu uită nici cea mai mică ramură. Istoria familiei Sașăi Prejbeanu, soția lui Odobescu, descendentă în linie maternă din prinții ruși Bagration, este uluitoare. Am observat acum un fapt pe care, fie că-l trecusem cu vederea la lecturile anterioare, fie că noile date aduse de critic îl scot în evidență, nu-l remarcasem: Sașa Prejbeanu seamănă izbitor de mult cu o eroină din romanele lui G. Călinescu. Citim într-un loc: „Ea va fi o femeie superioară, care va respecta toate libertățile soțului, trăind cu el într-o prietenie protocolară, de o afecțiune subtilă, scăpînd mentalității comune." Și în altă parte, acolo unde istoricul narează relația tîrzie a lui Odobescu cu Hortensia Racoviță: „O îngăduință perfectă există între soți... Ce se va fi întîmplat oare? Caragiale divulgă că Odobescu ceruse în căsătorie pe Hortensia Racoviță chiar prin intermediul finei Sașa și că profesoara refuzase"... Nu altfel proce-

dează — ne amintim — Ioanide cu Elvira, soția cordială care se dă discret deoparte cînd arhitectul are unul din obișnuitele lui elanuri sentimentale. Odobescu însuși se poartă ca Ioanide, „patern și curtizanesc", în timp ce subtila și constanta Sașa este afectuoasă și înțelegătoare. Cine pe cine a influențat, unde este modelul?

Uneori opera fiind neglijabilă sub raport estetic, accentul cade asupra biografiei. Știința lui G. Călinescu de a crea o *viață* memorabilă este neîntrecută. Am recitit sub noua formă capitolul dedicat lui V. A. Urechia, adversarul lui Maiorescu, sau acela despre Bonifaciu Florescu. Sînt două mici capodopere de erudiție și ironie. Biografia lui V. A. Urechia, omul cu șapte nume, este senzațională sub latura pasională. Urmărind-o, am impresia că și ea constituie un punct de pornire pentru tipologia sarcastică din *Scrinul negru*. Academicianul cu titluri nobiliare fictive e căsătorit, întîi, cu o spaniolă, Françoise Josephine Dominique Plano, de religie catolică, iar cununia are loc în biserica română din Paris, 22, rue Racine. Nași sînt Charles Bailly Baillière și Madame Marie Rodriguez de Plano. După moartea spaniolei, V. A. Urechia se căsătorește cu Luiza Pester și are cu ea trei copii: Nestor, Corina și Alceu. Se desparte de Luiza și ia de soție pe sora ei, Ana (Țetina) Pester și coabitează, se spune, cu a treia soră, Carlotta (Leria) Pester, profesoara de muzică a reginei Elisabeta. Este bănuiala că neobositul V. A. Urechia trăiește și cu a patra soră Pester, Emilia, soția generalului Dona. Bănuiala este întărită de faptul că, atunci cînd fiul Emiliei, căpitanul Alexandru Guriță, ceru de nevastă pe Corina, fiica lui V. A. Urechia din a doua căsătorie, tatăl se opune categoric, dezvăluind posibilitatea incestului: căpitanul era fiul insațiabilului academician și al Emiliei Pester — Dona. Logodnicii s-au sinucis. Opera literară a lui V. A. Urechia este lamentabilă, viața lui este senzațională și comică. În același chip este înfățișată și viața nefericitului Bonifaciu Florescu, „scriitorul proletarizat și cu relații mondiale", trecut și el în galeria de portrete din *Scrinul negru*.

Este ușor de observat că mai toate aceste portrete intră într-o clasificație morală înainte de a ilustra o latură a spiritului creator. Spiritul este cercetat în cărți și, cînd este cazul, în corespondență (Odobescu, Duiliu Zamfirescu), cu preocuparea mereu de a-l raporta la cultura universală. Poetul minor se înscrie într-o mare tradiție și participă, prin slabele lui mijloace, la o școală, un curent, o mișcare de idei cu bătaie lungă. Este un mod foarte inteligent la G. Călinescu de a da relief unei opere care intră, de regulă, prea puțin în sfera artisticului. Creația critică salvează, în acest



chip, puțina creație a scriitorilor de tipul Aricescu, Pelimon, Baronzi... pe care, altfel, istoria i-ar fi înghițit de mult. Prin același procedeu, G. Călinescu dovedește, apoi, că literatura română n-a trăit într-o izolare provincială. Sentimentul pe care îl ai la lectura *Istoriei literaturii* este acela, întăritor, că sîntem spiritualicește o națiune veche și cu o mare capacitate de sincronizare.

Ar fi util să discutăm despre metoda istoricului literar. În *Prefața* din 1941 a *Istoriei literaturii române* G. Călinescu dă puține indicații de tehnică și nu insistă asupra principiilor estetice pe care, dealtfel, le formulase separat într-o carte din 1939. Două principii ține, totuși, să le repete. Unul privește perspectiva istorică, al doilea criteriul estetic, într-o determinare strînsă: „nu poți fi critic fără perspectivă istorică, nu poți face istorie literară fără criteriu estetic, deci fără a fi critic". De aici decurge în chip logic ideea că o istorie a literaturii fără scară de valori este o absurditate, după cum arbitrară, incompletă este situarea estetică a operei clasice sau moderne în afara unghiului istoric. Asta înseamnă pentru G. Călinescu a citi pe Conachi, Pann, Bolintineanu din perspectiva lirică a lui Ion Barbu și a judeca *Jocul secund* nu numai în funcție de poetica lui Mallarmé și Valéry, ci în primul rînd în raport cu poemele lui Conachi, Pann, Bolintineanu, scriitori pe care — într-o latură a spiritului și a stilului — îi continuă. Criticul evită, astfel, exagerările izvoriștilor și corectează spiritul îngust localist al istoricilor literari mai vechi. *Istoria literaturii...* vrea să fie — și este realmente — prima istorie integral estetică a valorilor spirituale românești, văzute în relație cu valorile universale.

G. Călinescu a apreciat just aceste raporturi de forțe și, fără a complica inutil lucrurile, a folosit criterii unitare în judecarea literaturii române vechi și moderne. Pentru el nu există două critici *(istorică* și *sincronică)*, ci una singură *(estetică)*, pe care o aplică fără discriminare pe tot spațiul culturii. Fără discriminare și fără dogmatism. Sînt unele dovezi în acest sens și, în însemnările de față, vreau să mă refer la modul în care judecă autorul pe critici și, în genere, succesiunea ideologiilor literare. Am recitit în acest sens capitolele generale și analizele făcute scriitorilor cu o filosofie a istoriei și o gîndire ideologică mai pregnante. Observ, mai întîi, că prezentările generale sînt relativ puține și limitate ca întindere. G. Călinescu preferă să judece o ideologie prin personalitățile care o întruchipează în cîmpul cultural. Ca să afli părerea criticului despre junimism trebuie să citești capitolul

despre T. Maiorescu și, într-o oarecare măsură, acela despre Eminescu. Revista *Convorbiri literare* e prezentată rece și obiectiv în mai puțin de o pagină, din care îți este aproape imposibil să-ți faci o idee despre complexitatea fenomenului junimist. Citit prin creatorii lui, fenomenul apare însă în altă lumină. Nu există idei în cultură, vrea să demonstreze G. Călinescu, care să fie măreție și fecunde în afara unei opere reprezentative. Scriitorii minori sărăcesc, de regulă, un program și, cazul sămănătorismului, trivializează prin lipsă de talent ideile generoase.

M-a interesat să revăd, la acest punct, capitolul despre N. Iorga, prezentat mai întîi ca îndrumător în scurtul capitol despre *Sămănătorul* și, sub latura estetică, într-o analiză specială. Analiza nu depășește trei pagini, în timp ce prezentarea operei și personalității lui M. Sadoveanu cuprinde nouăsprezece. Sînt, e drept, și alte referințe și chiar schițe de portret ale lui N. Iorga, însă G. Călinescu concentrează, în esență, judecățile sale despre opera istoricului în capitolul citat din *Tendința națională*. Capitol, altminteri, derutant pentru cine nu este familiarizat cu stilul critic călinescian. Opinia oscilează între admirația pentru totalitatea operei și contestarea estetică radicală a părților. Personalitatea lui N. Iorga este, așadar, „covîrșitoare", dar „nimic din ce e modern n-o atinge, ba se poate afirma fără paradox că dincolo de Renaștere e un rătăcit". Iorga este „un specialist total, un istoric care a sorbit apa tuturora", dar tot N. Iorga este, printre contemporani, „un neînțelegător, aprobat doar de rataţi". Stilist original, memorie fenomenală, el nu-i totuși constructor și opera lui este „carentă în idei ca și în orice proces care ajută la concepere". G. Călinescu însă zice: „Nu este cu putință să-ți alegi un domeniu oricît de îngust și umbrit din istoria română fără să constați că N. Iorga a trecut pe acolo și a tratat tema în fundamentul ei", dar, atenție!, tot G. Călinescu scrie o pagină mai încolo că *Istoria literaturii românești contemporane* e „opera cea mai bizară ce se poate închipui" și că a fi descoperit de N. Iorga, în ultimele decenii, „este în majoritatea cazurilor dovada sigură a lipsei de vocație".

Comentatorii mai noi au răsturnat sensul acestor propoziții și au scos din G. Călinescu un admirator necondiționat al marelui istoric. Însă G. Călinescu nu admiră niciodată necondiționat și nu îmbrățișează un curent, o școală, o doctrină ideologică fără a vedea, îndeaproape, urmările ei în plan estetic. Portretul lui N. Iorga este, în unele laturi, sever (ca în acelea ale lui Maiorescu și Lovinescu), însă cine citește cu spirit critic aceste însemnări



admirabile și nu se lasă impresionat prea mult de jocul frazelor observă că alternanța de lumini și umbre impune, în fapt, imaginea unei personalități într-adevăr copleșitoare. G. Călinescu admiră în mod sincer pe uriașul său contemporan, dar admirația nu-l împiedică să scrie ceea ce crede în privința recepției critice a lui N. Iorga, și anume că „toată recepția e falsă, straniu de refractară"... Problema gustului este apoi deplasată în planul stilului și aici criticul are prilejul să-și reabiliteze personajul. Portretul final — acela care înfățișează pe N. Iorga ca un zmeu din basme sau un Moise care sparge tablele de legi — este memorabil.

În privința delicatei chestiuni a raporturilor dintre culturi, G. Călinescu nu arată nici unul din obișnuitele complexe ale criticului român. Credința lui este că spiritualitatea noastră este veche și că tradiția culturală e neîntreruptă. Literatura română are vocație europeană („Țările române n-au fost niciodată în afara Europei și începuturile lor dezvăluie o puternică ținută feudală") și spaima de orice contact care ar primejdui originalitatea noastră pare lui G. Călinescu neîntemeiată: „Ideea că cultura română e deschisă cu prea multă grabă la orice infiltrație străină este complet eronată, istoria literaturii descoperind o surdă și biruitoare rezistență..." În analize (Eminescu, Macedonski, Bacovia...), criticul pune problema influențelor pe singurul plan concludent cînd este vorba de literatură: acela al valorii. A descoperi izvoarele posibile ale unei opere poate fi o operație utilă, dar valoarea operei depinde prea puțin de aceste elemente. A le ignora cu obstinație este, iarăși, un act necritic, pentru că opera nu apare din neant și creatorul nu se formează într-o peșteră.

# V

## SENSUL TRADIȚIEI

În discuțiile ce se poartă azi în legătură cu tradiția culturii noastre un fapt esențial mi se pare ignorat deseori și anume: *unitatea ei spirituală*. Orice teorie care tinde să divizeze cultura trecutului și, prin excomunicări absurde (și inutile, dealtfel, pentru că istoria nu poate fi modificată), să-i reducă varietatea și profunzimea ei, este principial falsă, rodul, de cele mai multe ori, al unei pasionalități lipsite de spirit critic. Tradiția este chemată (s-a spus de atîtea ori) să lămurească încurcatele probleme ale prezentului, și nu se cunoaște o nouă școală literară care să nu-și fi descoperit, în trecutul culturii, un punct de referință, un model îndepărtat. Suprarealiștii îl revendicau pe Lautréamont, *noul roman* îl cultivă pe Flaubert și caută în romanele lui exemple de *scriitură* perfect obiectivă, simboliștii noștri îl considerau pe romanticul Eminescu drept primul simbolist român, Tudor Arghezi a fost portdrapelul tuturor școlilor literare din epocă, moderniste și tradiționaliste, spre mirarea și scepticismul autorului, dealtfel, care nu înțelegea de ce să fie nașul atîtor parohii literare ș.a.m.d.

Tradiție înseamnă, în acest caz, o opțiune mai adîncă în planul creației, de înțeles și de admis într-un teritoriu atît de delicat și imprevizibil cum este acela al talentului individual. Nu-i putem cere scriitorului să fie cu toate partidele, guvernele literaturii, preferința lui pentru o formă a tradiției este un act spiritual fundamental pentru că angajează (și, deseori, determină, orientează) propria-i creație. Ar fi absurd, profund nedialectic, să cerem o iubire mistică egală, uniformizatoare pentru toate valorile trecutului, pentru că nici valorile nu sînt egale între ele, nici spiritul

nostru nu poate să prețuiască în aceeași măsură pe Eminescu și pe Vlahuță, pe Blaga și pe V. Copilu-Cheatră, deși înțelege și prețuiește meritul cultural al fiecăruia. Însă *meritul cultural* nu este totuna cu *actualitatea estetică* a operei, prestigiul cultural al autorului poate fi considerabil, iar opera lui să nu mai fie citită decît din nevoia de instrucție.

Opțiunea, selecția, iubirea diferențiată pentru valorile trecutului nu trebuie, totuși, să ducă la orbirea simțului nostru critic în fața diversității tradiției, pentru că forța, bogăția unei culturi se socotește după numărul valorilor reprezentative și pluralitatea direcțiilor spirituale.

În diversitatea, contradicția și culoarea lor, acestea, la un loc, constituie ceea ce numim în mod curent *tradiție*, un concept complex pe măsura realității pe care o exprimă. Față de ele, toate atitudinile prezentului sînt posibile, pentru că (zice T.S. Eliot) simțul istoric presupune perceperea trecutului nu numai ca trecut, dar și ca prezent. Este exagerat a spune că trecutul nu este decît o dimensiune a prezentului (și anume: partea lui constituită, exprimată), dar este aproape sigur că trecutul trăiește prin pasiunea și imaginația noastră. Mai mult: ierarhiile trecutului se modifică (valoric) în funcție de operele prezentului. Cînd apare o carte profundă, întreaga ordine existentă, constituită *(ordinea trecutului)* suferă o schimbare, oricît de mică, dar o schimbare, observă același T.S. Eliot: „și astfel relațiile, proporțiile, valorile fiecărei opere de artă față de întregul unei literaturi sînt revizuite; tocmai în asta constă concordanța dintre vechi și nou; oricine admite această idee a unei ordini, a unei structuri a literaturii europene [...] nu va socoti că e absurd ca prezentul să modifice trecutul în aceeași măsură în care el însuși e călăuzit de trecut; iar poetul care e conștient de acest lucru va fi conștient și de toate greutățile și răspunderile care îi revin."

Așadar, nu numai morții guvernează pe cei vii, în literatură prezentul îmbogățește, guvernează adesea trecutul. Descoperirea lui Bacovia de către tinerii poeți, la începutul deceniului a VII-lea, a dat o imagine nouă, mult mai complexă, a poeziei din *Plumb* și *Scîntei galbene*. Ion Barbu a modificat într-o oarecare măsură judecata critică despre *irmoasele* lui Anton Pann etc.



Ideea lui T.S. Eliot este fecundă și schimbă sensul unei relații (dintre tradiția și actualitatea unei literaturi), atrăgîndu-ne atenția asupra naturii ei complexe și dialectice. Transmiterea de energie spirituală de la o epocă la alta menține pe creatorul actual în limitele spiritului istoric și împiedică spațiul istoric să devină osuariul valorilor literare. Iată de ce nici un scriitor autentic nu poate fi în afara unui flux al tradiției și nici un scriitor din trecut nu poate fi reactualizat în chip artificial. Trebuie să existe o necesitate a prezentului care să-l smulgă, ca Orfeu pe Euridice, din lume uitării. Cine iubește tradiția și vrea dezvoltarea ei, cine este cu adevărat patriot nu face din cultura trecutului un instrument de a lovi pe contemporani și a limita libertățile spiritului creator. Tradiția nu poate fi concepută ca un cod de sancțiuni, ci ca un spațiu spiritual în care înfigem rădăcinile aspirațiilor noastre literare. Cine a zis că n-ar trebui să judece trecutul decît cei care au pasiunea viitorului n-a zis o vorbă gratuită.

Cu aceasta, revin la ideea de la început: cei care tind să divizeze cultura din trecut și să clasifice valorile nu după calitatea lor estetică, singura posibilă în această ordine a faptelor, ci după pasiunile și interesele lor limitate, dau dovadă de irespect grosolan față de *tradiție*, pe care, altfel, o pot copleși cu vorbele lor mari și goale. Teoria care elimină din cultură o direcție și, fatal, un număr de valori spirituale pentru a ridica altele, este, putem fi siguri, eronată și primejdioasă pentru că ignoră un fapt esențial: cultura unui popor este suma forțelor spirituale divergente, progresul literaturii n-a fost și nu este, în continuare, posibil, fără existența unei democrații a spiritului. Nu putem înțelege *tradiția critică* românească fără Maiorescu, Gherea, N. Iorga, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, Paul Zarifopol, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, G. Călinescu, și cine, din iubire pentru unii, elimină pe alții are o viziune îngustă, elementar partizană asupra tradiției. Poți avea, evident, preferințe, simpatii intelectuale, dar ca intelectual cu simț istoric înțelegi că, în sfera și cu mijloacele lui, fiecare critic reprezintă o față a spiritualității tradiționale, și *fața* particulară nu poate fi îndepărtată fără a suferi întreaga structură.

Se manifestă uneori în dezbaterile literare o îngustime de vederi și un fanatism care, pe mine unul, mă pun pe gînduri. Ce pot spune este că lipsește acestor spirite inflamate o justă perspectivă asupra istoriei, după cum le lipsește o justă percepție a valorilor și a dialecticii relațiilor dintre ele. Ibrăileanu nu poate

fi ridicat, am scris și altădată, prin înjosirea lui E. Lovinescu, Lovinescu nu poate fi mai bine situat în cultura română prin diminuarea lui G. Călinescu, prestigiul lui G. Călinescu nu poate crește prin defăimarea lui E. Lovinescu, numit, recent, spirit eminamente cosmopolit, critic fără gust și dușman al culturii române. Logica lui *ori-ori* în cultură este vicioasă și agresiv provincială. Tradiția culturii române nu iese îmbogățită făcînd, acum, o ierarhie valorică între scriitorii *sincronici* și *protocronici*, *occidentaliști* și *localiști*. Dimpotrivă, este modul cel mai sigur de a o diviza în chip artificial, reluînd, astfel, sub alte forme, trista teorie a celor două culturi în interiorul culturii naționale.

Cultura unui popor este unitară pentru că exprimă, sub diverse forme, aceeași spiritualitate reprezentativă, inconfundabilă. *Sincronicul* E. Lovinescu și „specifistul" G. Ibrăileanu sînt deopotrivă de specifici pentru spiritul critic românesc și, în genere, pentru spiritualitatea noastră. Unul voia să aducă mai repede literatura română în circuitul ideilor europene și s-o pună în acord cu dezvoltarea societății românești (latura ce se ignoră cînd se discută teoria sincronismului), fără ca literatura să renunțe la datele ei etnice fundamentale, celălalt, nefiind, principial, nici el împotriva înnoirii, voia ca literatura să nu se desfacă de spațiul ei tradițional. Este mai bun patriot unul decît celălalt? O asemenea absurdă întrebare un critic cu mintea limpede nu trebuie să și-o pună.

Tradiționalismul ne împiedică să descoperim tradiția.

## LITERATURA ȘI PUBLICUL EI

Citesc într-un număr relativ recent din *L'Express* o anchetă privitoare la lectura francezilor. *Se citește?*, *cît se citește?*, *ce se citește?* Sînt chestiuni care frămîntă pe sociologi și neliniștesc în gradul cel mai mare pe apărătorii spiritului francez. Cultura este o mîndrie națională, lectura este viciul cel mai stimabil la un popor care a crezut totdeauna că sabia spiritului învinge în cele din urmă cealaltă sabie, a forței. La începutul anilor '70, un sondaj de opinie a relevat faptul că 60% dintre francezi nu citesc nici o carte în decursul unui an. Panică, mîhnire generală. Spiritele conservatoare aruncă vina pe televiziune și, în genere, pe o civilizație sufocantă (în disponibilități și privațiuni) care împiedică pe *omul onest* să mai pună mîna pe o carte. O altă anchetă, în 1978, reface într-o oarecare măsură moralul: numărul francezilor care citesc a crescut la 58%. Să ne înțelegem: cei care citesc cel puțin o carte într-un an. Puțin, dar se citește. Renaște speranța în lumea oamenilor de litere, atmosferă încurajatoare printre marii și micii librari (aceștia din urmă fiind cei mai amenințați). Numai că satisfacția nu ține mult: patruzeci și opt dintr-o sută de francezi n-au atins în primele trei luni ale anului 1981 nici măcar o singură carte. Iar dintre cei care au citit, numai paisprezece la sută au citit trei sau patru cărți. Numărul celor care depășesc cifra zece este foarte mic.

Așadar: se citește puțin, din ce în ce mai puțin. Tipul clasic al „mîncătorului de cărți" (papivore) este pe cale de dispariție. Comentatorii (sociologi, culturologi) caută explicații mai profunde. Este ușor să dai vina pe formele civilizației industriale: ușor și

inutil. Nimeni nu se gîndește să se întoarcă la o existență patriarhală numai ca să sporească numărul cititorilor. Și atunci? Atunci trebuie găsite forme favorabile în interiorul civilizației în care trăim. Folosirea, de pildă, a mijloacelor mass-media în educarea estetică a publicului. Impunerea valorilor prin televiziune și radio. Au apărut, în scurt timp, oameni instruiți și talentați care înțeleg că *discursul oral* este altceva decît *discursul scris*. Unul dintre ei, devenit celebru, este Bernard Pivot, cronicar literar la televiziunea franceză. Fiu de podgorean, inteligent și instruit, cu simțul umorului, Pivot și-a creat un stil și stilul lui s-a impus numaidecît. Cea dintîi grijă a cronicarului este să fie crezut, și nu o dată, de două ori, ci ori de cîte ori apare pe micul ecran și recomandă o carte nou apărută. Și Bernard Pivot, cu aerul lui țărănesc, este crezut aproape totdeauna. Opinia lui contează enorm. El poate trimite o carte spre Premiul Goncourt sau spre tarabele de cărți cu preț redus.

S-a întîmplat ca în septembrie 1982 să urmăresc o emisiune dedicată cărților despre animale. Apăruseră patruzeci-cincizeci de cărți în cursul unui trimestru pe această temă și Pivot s-a decis să le discute în cadrul „Apostrofului" (e numele emisiunii sale de vineri). A invitat un număr de autori, mulți dintre ei oameni învățați, cu titluri universitare. S-a vorbit mult despre viața și comportamentul cailor, cîinilor și al pisicilor, s-a vorbi chiar cu multă competență despre psihologia acestor animale. Pivot, bun strateg, orientează discuția spre pisici și atrage atenția asupra unei cărți scrise de un tînăr care, după toate semnele, nu este un specialist. Tînărul, prezent în emisie, spune singur cine este și în ce împrejurări a scris jurnalul său, căci de un jurnal este vorba. A fost doi ani șomer și a trăit într-o cămăruță în tovărășia a două pisici. A observat cu atenție comportamentul acestor animale reputate pentru tandrețea lor, dar și pentru felonia lor, și a notat totul cu maximă obiectivitate. Pisicile, spune el, sînt triste, suferă enorm de singurătate, pisicile cunosc sentimentul loialității... Ele i-au salvat viața, altfel s-ar fi sinucis în solitudinea mansardei. Pivot, care iubește, se pare, și el pisicile, întărește observația și, la urmă, dă asupra cărții o judecată de valoare categorică: e o carte minunată, n-a citit în viața lui o carte mai originală despre viața pisicilor. Opinia lui mă face curios și, a doua zi, intru într-o librărie de pe Boul' Mich' și răsfoiesc jurnalul tînărului șomer. Pivot pare să aibă dreptate. Cineva (o jurnalistă) mă prezintă, după cîteva zile, lui Bernard Pivot în redacția revistei *Lire*. Regăsesc, întocmai, pe omul de pe ecranul televizorului: candid, inteligent, cu simțul umorului, hotărît în părerile lui despre cărți. Nu e critic literar, mă avertizează el, ci doar *curierist literar*. Asta vrea să spună că nu analizează cărțile, le recomandă doar. Face servicii de *curier:* aduce în casa omului obișnuit o carte bună. Atît și nimic mai mult. Pare convins de ceea ce spune. Aflînd ce sînt și de unde sînt, e curios să știe ce se citește din literatura franceză. E înțeles Barthes, că el (Pivot) nu-i înțelege totdeauna textele?! E surprins să afle că da, Barthes este descifrat și comentat cum se cuvine. Aduc vorba despre ultima emisiune a *Apostrofului* și aflu de la Bernard Pivot un fapt senzațional: după emisiunea de vineri au fost vîndute, în cîteva zile, peste două sute de mii exemplare din cartea despre pisici. Sînt uluit, rușinat: nici un critic literar nu poate spera la acest succes; iată că modestul *curierist* a reușit să cîștige printr-o simplă propoziție două sute de mii de cititori de partea lui. Sociologii, luînd în serios influența lui în difuzarea culturii, vorbesc de „Efectul Pivot".

A doua specialitate a lui Pivot este dialogul. Știe să pună întrebări, știe să răspundă fără a fi complezent, fără a provoca. Ferm, loial, abil, el scoate de la interlocutor ceea ce poate interesa pe ascultători. Dialogurile lui sînt mici spectacole de inteligență și fantezie polemică.

„Efectul Pivot" a fost, spun sociologii literaturii, pozitiv, totuși cronicarul literar t.v. nu poate face totul: numărul cititorilor a scăzut din nou în ultimul timp, și cauzele trebuie atunci căutate în altă parte. N-am competența și nici nu este locul să mă ocup aici de aceste probleme. Voiam să semnalez numai o situație care preocupă, în fond, lumea contemporană, indiferent dacă lectorul trăiește la Paris sau la București. Dintr-o elementară comparație, putem scoate un fapt satisfăcător pentru noi: cititorul român este mai activ, mai curios, cartea bună se duce ușor din librărie. N-avem sondaje de opinie, dar după toate aparențele numărul cititorilor de limbă română este mare. În multe cazuri n-avem noi, oamenii de litere, atîtea cărți (cărți bune și exemplare numeroase), pentru a satisface setea (realmente setea, fără nici o exagerare) de lectură a cititorilor. Am asistat cu cîțiva ani în urmă la un spectacol fără precedent: peste trei mii (unii spun: cinci mii) de cititori așteptau în ziua de 22 mai 1981 în curtea Editurii „Cartea Românească" să se lanseze o carte despre Marin Preda: *Timpul n-a mai avut răbdare*. Spectacol, repet, magnific. Iată cum l-aș defini: o mare mulțime de oameni însetați de adevăr.

Și adevărul se lega, în acel moment, de numele lui Marin Preda, scriitorul care, după dispariția lui brutală, are probabil, azi, cea mai mare popularitate printre cititorii de limbă română...

Spunînd aceasta, mă întorc la chestiunea cititorului de literatură și la posibilitățile de a-l orienta în sensul valorilor. Am impresia că lectorul român nu trebuie prea mult îndemnat să citească; el citește, problema este *ce citește?* și, mai ales, *cum citește?* Critica literară are, în această relație, rolul pe care știm că-l are. Nu despre critica literară vreau însă să vorbesc, ci, pornind de la exemplul dat înainte, să spun două cuvinte despre o formă specială de critică (să-i spunem fără nici o nuanță peiorativă: o critică, în esență, *culturală!*) despre care se vorbește rar, foarte rar, și mai totdeauna fără spirit critic. Este vorba de *cronica literară radio* și de *cronica tv* sau de alte forme audio-vizuale prin care literatura ajunge la public. Un public infinit mai numeros decît publicul revistelor literare. N-am o statistică în față, nu știu cîți ascultători urmăresc emisiunile literare, dar îmi dau seama că numărul lor trebuie să fie enorm. Urmăresc și eu, din cînd în cînd, asemenea emisiuni și, în cunoștință de cauză, pot aprecia exactitatea unei opinii, pot chiar judeca (în mod inevitabil, dealtfel) modul în care este comunicată această opinie. Contează faptul dacă vii și citești un text indigest în fața telespectatorilor sau dacă, cu o decentă spontaneitate, vii și comunici, clar și nuanțat, ceva despre o carte. Impresia mea este că se vorbește mult la emisiunile culturale ale radio-televiziunii române, mult și inutil. Stilul sforăitor este în floare. Metafore gata făcute, dintre acelea ce se deschid, demagogic, spre vastele spații ale vidului. Dacă aș avea putere, aș impune un sistem drastic de amenzi menit să stîrpească logocrația.

## GUST ȘI METODĂ ÎN CRITICĂ

Într-o convorbire cu Nicolae Manolescu publicată în *România literară* din 9 sept. 1982, acad. Șerban Cioculescu face mai multe observații privitoare la metodele și limbajul *noii critici*. Unele mă privesc în chip direct, altele se referă la critica literară în genere și la evoluția ei în ultimele decenii. Aspectul din urmă este mai important și merită să fie discutat. Am regretat totdeauna că dezbaterile despre critica literară n-au depășit aspectul moral al lucrurilor, rareori au fost analizate principiile și tot atît de rar metodele. N-a existat la noi o veritabilă confruntare între noua și vechea critică, neexistînd, în primul rînd, un Raymond Picard, care să-și apere cu demnitate și curaj convingerile. Contestația n-a depășit aluzia răutăcioasă, propoziția disprețuitoare, micul pamflet, adică tot atîtea forme necritice de a discredita o critică discutabilă ca oricare alta.

Este salutar, de aceea, faptul că un critic de valoarea și cu experiența lui Șerban Cioculescu redeschide dosarul *criticii noi* și exprimă cu franchețe iritarea lui față de acele metode critice (semiotica, structuralismul, psihanaliza) care, după opinia sa, derutează pe cititorii de literatură prin „vocabularul lor [...] indigest"... Într-un articol mai vechi din *Flacăra* (5 martie 1981) se arăta sceptic față de tematismul lui Jean-Pierre Richard și de semiotica lui Barthes. Termeni ca „scriitură", „conotație", „denotație", „demers liric", „spațiu securizant", „sistem semnificativ", „proces enunțiativ"... nu-i spun nimic. Un jargon pe care criticul îl respinge în chip categoric. Șerban Cioculescu vrea în critica literară, ca noi toți, claritate și expresivitate. *Noua critică*

îi pare a pune în primejdie tocmai aceste însușiri... Este o iritare pe care o înțeleg și, pînă la un punct, o aprob. Regret numai că Șerban Cioculescu nu dă acestei negații un caracter mai sistematic critic și nu depășește sfera terminologiei. Am fi putut discuta, atunci, în alt chip și, evident, despre alte aspecte decît acelea legate de legitimitatea unor cuvinte în critica literară.

Există, totuși, în amintita convorbire un pasaj care, depășind problema vocabularului, atacă noile metode critice pe față și în esența lor. Prezența acestor propoziții m-a determinat să intervin prin articolul de față, nu pentru a apăra *noua critică* în chip special, ci pentru a apăra un principiu critic în genere. Iată pasajul în discuție: „Oricîți «critici mari» va fi intervievat și consultat Eugen Simion la Paris, nu văd progresul pe care ei l-ar fi realizat față de un Thibaudet, care, deși era bergsonian, a știut să se facă citit și înțeles, tocmai pentru că s-a ferit de orice clișee. Contra acestora mă ridic. Avem o școală critică națională. Nu sînt xenofob și nu exclud o eventuală ivire a unor metode critice superioare. *Numai că nu le văd în prezent* (s.n.). Criticul editor al lui Lovinescu, dacă acesta ar învia, l-ar vedea distrîndu-se de «metoda» cutărui critic francez, agreat de Eugen Simion, care i-a adoptat «cheia» culorilor cărților de joc: care, pică, cupă și treflă, cu aplicare la poezia erotică română dinainte de Eminescu. Pe cînd, mă rog, și celelalte chei: brelan, ful, chintă etc.?"

Nu interesează în discuția de față dacă criticii intervievați sau consultați de mine sînt sau nu „mari", nici dacă Thibaudet, deși bergsonian, a știut sau nu să fugă de orice clișee... Problema esențială este dacă noii critici au adus sau nu ceva nou față de Thibaudet și, în general, față de vechea și strălucita critică literară. Șerban Cioculescu se arată, cum se vede, tăgăduitor: „nu văd progresul pe care l-ar fi realizat...". E dreptul lui să fie astfel, e dreptul meu însă să-i spun că problema este rău pusă. Thibaudet este, indiscutabil, un mare critic, cărțile lui se citesc și azi, însă critica literară europeană nu s-a oprit la el, cum nu s-a oprit nici la Bachelard și nu se va opri, în mod sigur, nici la Jean-Pierre Richard și Roland Barthes, critici mari (fără ghilimele). O veritabilă revoluție s-a produs în gîndirea critică postbelică prin contactul cu noile discipline: lingvistica, psihanaliza, sociologia și cu noile curente filozofice. *A progresat* critica literară în acest răstimp? Termenul de progres este echivoc în literatură. Talentul nu progresează, progresează ideile, se schimbă modul de a gîndi, se modifică, în fine, instrumentele analizei. „Progresul" depinde



de acest complex de factori și, fiind vorba de critica literară, „progresul" depinde de gustul și talentul criticului. O metodă nu-i bună în sine, inutil să mai spun, o metodă în critică are valoarea celui care o aplică. Ceea ce nu înseamnă că metoda este fără rost în analiza operei literare și *gustul* rezolvă totul. Prin metodă înțeleg, sînt silit să mă repet, nu atît o tehnică de interpretare, cît un mod de a gîndi și, fie-mi iertat termenul, *a asuma* opera literară.

Pentru că acad. Șerban Cioculescu face în mai multe rînduri referiri la mine, vreau să precizez că nu sînt un spirit fanatizat de metode (dovadă ultima mea carte: *Întoarcerea autorului)* și nici nu-mi plac prea mult „metodologii" în critica literară. Mă interesează însă în cel mai înalt grad orice metodă care duce mai departe interpretarea și mă ajută să văd ceea ce impresionismul mă împiedică să văd: „pivnițele" textului, nu numai suprafețele lui. Nu mă dau în vînt după schemele propuse de grupul „Tel Quel", dar ar fi absurd să contest faptul că semiotica a făcut să progreseze analiza textului literar. *Sur Racine*, cartea asupra căreia s-a năpustit foarte învățatul sorbonard Picard, este și astăzi un punct de referință. „Critica profunzimilor", practicată de Jean-Pierre Richard sau, într-o variantă foarte personală, de Jean Starobinski, coboară (sau înalță) interpretarea spre acele zone ale operei literare pe care critica de tip pozitivist le ignoră. Ea vrea să fie nu numai o critică a *adîncurilor* textului, dar și o critică a *totalității* („o critică a ansamblurilor, nu a detaliilor", zicea Jean-Pierre Richard într-un eseu mai vechi publicat în *Le français dans le monde)*. Ambiția ei este să lărgească la infinit cîmpul interpretărilor posibile și să pună în acord, de pildă, iubirea lui Flaubert pentru lichide sau gustul lui Stendhal pentru desenul în peniță și bucuria de a citi codul penal cu un proiect mai vast de *a fi* și de a se situa față de universul din afară. Încă o dată, fac toate acestea să progreseze critica literară? Ne scutesc noile interpretări de obligația de a citi pe vechii critici? Nu m-aș grăbi să confirm. Spun doar că psihanaliza existențială de tip Sartre, politematismul lui Richard, semiotica neortodoxă a lui Barthes au dat o nouă viață și o nouă strălucire textelor literare ce păreau definitiv clasate, epuizate de sensuri. Iată, dar, că rostul criticii este atins: resuscitarea valorilor literare.

Nu poate fi discutată, apoi, valoarea noilor metode (sînt nevoit să folosesc un termen antipatic lui Șerban Cioculescu) în afara valorii *discursului* critic. Asta explică de ce unele cărți plac, inte-

resează, iar altele sînt indigeste. Am semnalat în mai multe rînduri că o gîndire critică primitivă, conservatoare se ascunde, adesea, sub o terminologie abuzivă, golită de orice sens. Oameni care n-au trecut de nivelul gîndirii critice a lui Chendi utilizează „codul" textologiei moderne. Sînt cazurile disperate și hilare ale adaptării, și nu în funcție de ele trebuie să judecăm, cred, posibilitățile noilor metode critice.

Mai este necesar să spun că metoda nu face un critic? Spun, dar adaug numaidecît că un critic care stă departe de orice metodă și se arată sceptic față de orice înnoire a gîndirii critice stă departe de însăși esența literaturii. Orice metodă este de acceptat și orice metodă trebuie judecată în funcție de premisele ei. Metoda, în fine, poate da coerență spiritului critic și-i poate deschide căi necunoscute de acces spre inima operei literare sau îl poate înfunda în chestiuni de procedură. Nu este sigur de victorie, vreau să spun, cine stăpînește o metodă, dar el are în mînă o armă care-l poate duce la victorie...

Revenind la critica română, observ că Șerban Cioculescu îmi face onoarea de a mă socoti, în convorbirea din *România literară*, un exponent al avangardei. Nu știu însă dacă pot primi această responsabilitate. Am încercat să-mi înving inerțiile și să înțeleg noile tendințe în critică. Cîteva metode mi s-au părut promițătoare și le-am aplicat, în felul meu, în interpretarea fenomenului literar. Nu mă consider, repet, un „metodolog" și nu judec noile metode decît în funcție de finalitatea lor. Pentru mine semiologul nu este, aprioric, mai valoros decît criticul arhetipal sau invers. Consider că, într-o literatură, e bine să existe cît mai multe *demersuri*, inclusiv acela pe care Jean Starobinski îl numea „le positivisme de la fiche". Libertatea spiritului critic începe cu toleranța față de diversitatea metodelor în critică. Poate chiar și progresul în critică.

*P.S.*

În *Convorbirea...* cu N. Manolescu, acad. Șerban Cioculescu se referă nu numai la cărțile mele (ceea ce, încă o dată, mă măgulește), dar și la atitudinea mea morală. Sînt obligat, de aceea, să-i răspund, nu înainte de a-l asigura de stima și, dacă vrea să accepte, iubirea mea intelectuală. Am avut prilejul să le exprim pe amîndouă în mai multe rînduri (în articole) și, nu demult, la aniversarea celor optzeci de ani pe care i-a împlinit. Îi doresc, în continuare, o viață lungă trăită în demnitate și bucurie. Dar, vorba D-sale, „politețea cere reciprocitate", așa că nu pot să-i ascund dezamăgirea pe care am avut-o văzînd în ce chip judecă un fapt lipsit, cel puțin pentru mine, de orice semnificație. Nu însă și pentru Domnia-sa, altfel nu se explică de ce într-un dialog, totuși festiv, îi acordă atîta spațiu. Despre ce este vorba? D-sale i-a fost cerut de către revista *Flacăra* un articol despre cartea mea, *Dimineața poeților*, apărută în 1980. Articolul a apărut după 10 (zece) săptămîni, în urma unei scrisori de protest și chiar a unei telegrame. N-a apărut singur, cum s-ar fi cuvenit, crede D-sa, ci însoțit de un articol semnat de Mircea Iorgulescu — „total elogios și, indirect, menit să-mi anuleze poziția"... Acad. Șerban Cioculescu mai crede că zece săptămîni i-au trebuit redacției *Flacăra* ca să satisfacă susceptibilitățile mele și, după ce mi le-a satisfăcut, eu, încîntat, i-am mulțumit verbal criticului care îmi obiectase că deviez de la metoda proprie și accept metode „recente și străine"... D-sa vede în această întîmplare un simbol al agresiunii împotriva libertății critice...

Am citit, mărturisesc, cu mirare aceste rînduri și, de ce să ascund, cu sentimentul că acad. Șerban Cioculescu imaginează un scenariu complicat de care sînt totalmente străin. Sper ca redacția *Flacăra* să-i ceară scuze și să dea criticului explicațiile cuvenite. În ce mă privește, regret că Șerban Cioculescu mă cunoaște atît de puțin încît își poate închipui că sînt în stare de așa tenebroase combinații. Regretul și mirarea mea sînt cu atît mai mari cu cît în mai multe rînduri criticul, scriind despre mine, m-a pus în descendența lui Lovinescu. Chiar în articolul din *Flacăra* mă socotește „un critic de incontestabilă probitate intelectuală"... Și atunci? Atunci D-sa vede în politețea mea o astuție și continuă să creadă că am manipulat în chip diabolic un redactor-șef (Adrian Păunescu) și un critic (Mircea Iorgulescu) ca să anihilez obiecțiile critice aduse de articolul *Dioptrii critice*... Absurdul începe din momentul în care eu spun că articolul semnat de reputatul critic mi-a făcut mare plăcere, iar D-sa nu vrea să creadă!... Fie, n-am încotro. Țin doar să precizez că n-am atîta putere încît să manipulez conștiința unui redactor-șef și nici conștiința unui critic, dacă acceptăm ipoteza jignitoare că ei s-ar lăsa manipulați... Îmi vine să cred într-o istorie mai simplă: revista *Flacăra* a publicat, cum face deseori, două *opinii* despre aceeași carte. Restul este literatură...

# CRITICA TEXTULUI

Am citit la o mică distanță de timp două cărți care se ocupă, într-un chip sau altul, de problema textului și a criticii literare ca limbaj. Cea dintîi, *Textul ca intertextualitate*, scrisă de Cristina Hăulică[1], pornește de la Borges și îmbrățișează temele actuale ale interpretării, cum ar fi aceea a structurii și a funcționării textului. Cea de a doua, concepută din perspectivă pur lingvistică, este o lucrare de *stilistică funcționalistă* și cercetează limbajul criticii românești văzut prima oară, în totalitate, ca formă specifică de comunicare. Autoarea ei este Doina Bogdan-Dascălu[2]. Unele aspecte țin de stricta specialitate și se cade să fie judecate de cei în cauză, Problema lecturii intertextuale sau aceea privitoare la funcțiile limbajului critic interesează însă în cel mai înalt grad și critica literară, o disciplină deschisă, în plină revoluție a conceptelor și a instrumentelor de analiză.

Cristina Hăulică pornește de la textul borgesian pentru a defini conceptul de *text ca intertextualitate* și semnalează, în același timp, contribuția lui Borges ca teoretician al textului. Metoda ei de lucru este explicată în *preliminariile* cărții și, în esență, metoda operează cu următoarele concepte: *subiectul scriiturii*, *subiectul scrisului* (sau autor), *subiectul enunțării* (sau narator) și *actorul enunțului* (personaj). Să mai spunem că noțiunea de *text* are o dublă accepție: textul ca *produs* și textul ca *producere*, disociere exprimată și altfel, prin *scris* („text imprimat") și *scriitură* („proces de generare și producere").

[1] Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, Editura Eminescu.
[2] Doina Bogdan-Dascălu, *Critica — limbaj secund*, Editura Facla.



*Textul* este înțeles, în sensul lui Barthes, Kristeva etc., ca un ansamblu de texte sau o *permutare de enunțuri*, fapt pe care Borges însuși îl sugerează într-o narațiune ca *Apropierea de Almotasim* unde personajul central imaginează căutarea adevărului unui suflet prin mijlocirea reflexelor lăsate în alte suflete. Borges gîndește, altfel zis, o istorie în funcție de o *Istorie* preexistentă, așa cum Mallarmé gîndea, din altă direcție a spiritului, poezia (și istoria umanității) în raport cu o inimitabilă *Carte*. Lumea există, îi plăcea lui să spună, pentru a justifica apariția *Cărții* magnifice. Semiologul de azi nu-i departe de acest punct de vedere: textul există ca să justifice procesul de *intertextualitate*, un discurs se așază invariabil în prelungirea altui discurs, protagoniștii unei narațiuni se trag dintr-un *Protagonist Etern*. O operă este un palimsest (zice Gérard Genette), ce se deschide spre o infinitate de opere și, putem continua parafraza, opera nu face decît să reproducă *Opera* scrisă în timpuri imemorabile. Cum vom înțelege, atunci, noțiunea de originalitate, în ce măsură opera mai poate fi definită prin unicitatea ei? Textologii moderni nu-și pun decît chestiunile la care pot răspunde. Să le urmăm calea.

Cristina Hăulică fixează, așadar, un concept (textul ca o țesătură de texte), apelînd fără abuz la bogata literatură de specialitate, și-l confruntă, apoi, cu textele unui mare prozator fantastic. Trebuie să spun că interpretarea ei este pertinentă și exemplele aduse întăresc ideea că textul borgesian este, în fapt, un înveliș de texte, că o memorie culturală colosală stă în centrul narațiunii. Referințele intelectuale, la tot pasul în eseurile romanești ale lui Borges, sînt interpretate ca „noduri intertextuale" și, într-un singur caz, autoarea citează douăzeci și șase de asemenea trimiteri la opere reale sau imaginare. Care este, mă întreb, valoarea unui asemenea procedeu? Chestiunea valorii nu intră în atribuțiile textologului, rolul lui este să descrie modul de funcționare a unui mecanism, nu sublimul sau mediocritatea lui în plan axiologic. Cristina Hăulică trece, totuși, acest zid și din loc în loc nuanțează analiza, căutînd să vadă și fructul, nu numai procesul prin care se elaborează fructul. La Borges, zice ea, intertextul este și un joc complex, cu mari efecte în planul imaginației epice. El definește un mod de a scrie, de a face literatură sau, mai degrabă, de a face din literatură (reală sau fictivă) o sursă inepuizabilă pentru narațiune. Iată în ce fel exprimă autoarea această idee verosimilă: «Întîia coordonată pe care o schițează și această mereu reînnoită mărturisire borgesiană — ne pare a se defini ca *livresc-universală*, termenul

*livresc* incluzînd aici atît filonul pur literar, cît și pe acela *istoric*, receptate amîndouă *prin mijlocirea cărților*. Tipul de text produs de scriitura borgesiană străbate așadar, fără încetare, marele TEXT literar-istoric al lumii, de care se lasă, la rîndul lui, necontenit întretăiat, cu conștiința — orgolioasă și umilă totdeodată — că nu există opere definitiv închise și de neatins; căci, invocînd o admirabilă formulare a lui Sollers, „pour ce type de texte il n'y a pas d'oeuvres fétiches closes, constituées une foi pour toutes. Il réactive le tissu des livres, il fait se couper les livres les uns par les autres et les amène à s'inscrire au-delà de leurs limites dans un texte généralisé."»

M-au interesat mai mult în cartea Cristinei Hăulică capitolele despre *Fuga autorului* și *Lectura textului* borgesian, amîndouă bine scrise, cu referințe teoretice de prim ordin, multe din spațiul culturii de limbă spaniolă. Regret că nu le-am cunoscut mai înainte de a medita eu însumi la o temă pe care criticul de azi, dacă nu și-a pierdut complet luciditatea, nu poate s-o ocolească. Gîndind în termeni barthieni statutul ființei de hîrtie (sau a *omului gramatical*) față de textul pe care îl produce și, aș adăuga, de care se lasă produs, Cristina Hăulică dă exemple de „falsă personalizare" sau identifică pe *autor* prin *actorii* lui. Termenul de identificare îmi aparține, Cristina Hăulică se ferește să-l folosească. Ea vorbește, am văzut deja, de *subiectul enunțului*, de *autor multiplu* și *autor disimulat*, de un proces, în fine, de „derobare" a autorului și chiar de un proces de „dizolvare" a autorului într-un text care tinde să capete pregnanța impersonalității. Codurile culturale ale textului borgesian sînt analizate din această perspectivă. Autorul modern renunță la paternitatea textului înainte ca interpreții lui să-l deposedeze de bunurile spirituale și să-l trimită într-un nelimitat exil. Fuga în erudiție (reală sau imaginară) reprezintă, sugerează Cristina Hăulică, fuga de o împovărătoare paternitate. Cel care a scris *Istoria universală a infamiei* n-a făcut, cu alte cuvinte, decît să re-scrie istorii deja scrise...

Dispare *autorul* (creatorul) din acest proces? Este inutil să reiau ceea ce am spus pe larg în altă parte despre dispariția semnificativă a autorului și despre inevitabila lui întoarcere în timpul lecturii. Cîteva din exemplele date în *Textul ca intertextualitate* îmi întărea convingerea. Cînd în *El Aleph*, Borges imaginează un punct în spațiu care să conțină toate punctele, un unghi din care să se vadă toate unghiurile posibile, un ipotetic *tot* care se deschide asupra universului, am impresia că scriitorul coboară (sau urcă,



e același lucru) la concepția romantică a creatorului care face din opera (textul) lui punctul de observație a cosmosului. Umilința borgesiană, fuga lui de originalitate reprezintă, în fond, o voință crîncenă de afirmare în Bibliopolisul în care pretinde că trăiește. Și, apoi, de unde vine, ce exprimă plăcerea lui Borges de a se confensa mereu, ce poate să însemne preocuparea autorului de a-și defini, el singur, metoda narativă și de a-și gîndi literatura ca o inserție într-o infinită literatură?

Cristina Hăulică folosește și noțiunea de *lectură intertextuală* sau *intertextualitate a lecturii*, zicînd că există, întîi, o lectură implicită, sugerată de autorul însuși în text (în cazul lui Borges printr-un sistem ingenios de paranteze) și o lectură a cititorului din afară contaminată de lecturile anterioare. Faptul este de ordinul evidenței, meritul Cristinei Hăulică este de a-l verifica în cazul Borges, prozator ingenios cu o estetică (și o metodă) inclusă în interiorul literaturii. La un text cu mai multe straturi se cere o lectură *polisemică* și *reiterată* pentru a dejuca uneori falsele lecturi propuse de autorul însuși. Sugestia mai profundă este că *lectura*, ca și *textul*, are o retorică generală și, în cazul fiecărui scriitor, lectura impune o retorică specială.

*Textul* nu mai poate fi gîndit, cred, decît în relație cu *lectura*, iar *Autorul*, pierzîndu-și atributele posesive, paternaliste, trebuie reperat în fluxul nesfîrșitelor transgresiuni. De aici încolo criticul, care a mers pînă acum alături de textolog, se desparte de el. El (criticul) nu se mulțumește cu descrierea unui sistem de funcționare a textului, vrea să-i determine mesajul și valoarea mesajului. Fuga autorului naște în mine o mare dorință de a-l identifica și de a-l reconstitui, în fond, după urmele lăsate în textul care nu-mi apare niciodată golit de semnificații.

*Textul ca intertextualitate* este o valoroasă lucrare de tip universitar scrisă cu pricepere, într-un limbaj accesibil, fapt ce merită a fi apreciat, pentru că o carte trebuie să circule și să fie înțeleasă și de cei care trăiesc în afara unei înguste parohii intelectuale. Ea nu propune concepte noi dar, plecînd de la un număr de concepte admise de specialiști, face o lectură programată (demonstrativă) a literaturii lui Borges, coborînd în viscerele ei. O lectură posibilă.

*

*CRITICA — LIMBAJ SECUND* este o carte mai dificilă prin terminologia ei, totuși nu cu totul inaccesibilă criticului care, stimulat de precizările din *introducere*, vrea să afle care sînt func-

țiile criticii și în ce fel se ierarhizează ele. Funcțiile sînt multiple, una *dominantă*, altele *secundare* (emotivă, conativă și poetică). Doina Bogdan-Dascălu le examinează pe toate din perspectivă diacronică, spunîndu-ne de la început că nu intenționează să fixeze norme și nici să dea o judecată despre valoarea limbajului critic în diversele lui funcționalități. Ambiția ei este de a face *monografia* unui limbaj, pornind de la ideea că există corespondențe, dar nu identități, între funcțiile criticii literare (în număr de patru: *analitică, axiologică, normativă* și *estetică)* și funcțiile limbii (*metalingvistică emotivă, conativă* și *poetică*). Nu știu dacă am notat exact toate funcțiile limbii și nici dacă ordinea lor este bună. Autoarea arată multă știință de carte în privința acestor clasificări, subsolul cărții este plin de trimiteri, iar textul critic (discursul) ca atare analizează toate nuanțele unui concept. Unele disocieri în privința limbajelor pot interesa și pe nespecialist, întrucît indică un mod de a citi textul critic. Din exemplele date de Doina Bogdan-Dascălu observ că G. Călinescu și I. Trivale furnizează date pentru definirea *monomembră afirmativă* și tot ei pentru definirea *bimembră afirmativă*. Din perspectiva stilisticii funcționaliste, între ei nu există o mare deosebire, după cum între mine și Heliade Rădulescu (reproduc ordinea dată de autoare la pagina 84) nu se așează prăpastia unui veac. Și eu și autorul *Sburătorului* oferim argumente convingătoare, se pare, pentru felul în care „operatorul servește la decodarea metaforei critice".

Pentru a pune mai bine cititorul în temă, să spun că Doina Bogdan-Dascălu a luat un număr de texte critice, de la Heliade la Valeriu Cristea și, scoțînd un număr de fapte, le-a clasat în raport cu funcțiile limbajului. Întreprinderea serioasă, indiscutabil dificilă, migăloasă, precedată de o punere în temă amplă, cu trimiteri la principalii teoreticieni ai problemei (de la Lotman la Karl Bühler și Greimas). Unele disocieri (cum este aceea între funcția noțională și funcția sugestivă a limbajului) sînt foarte vechi în cultură. Teoreticienii mai noi, în majoritate lingviști, le-au complicat enorm, funcțiile s-au înmulțit și, în legătură cu ele, au apărut discipline noi. Chiar simpla descriere a conceptelor cu care operează azi știința limbii este o operație dificilă, de la o zi la alta conceptele își sporesc sau își restrîng sensurile. Vorbim în coduri, ne decodăm și ne recodăm într-o eternă dorință de a fi mai limpezi și de a ne înțelege mai bine într-o lume de vastă proliferare a sensurilor.

Observ că autoarea studiului pe care îl comentez este mai liniștită decît mine în privința ambiguității limbajului. Pentru ea orice



abatere de la sensul prim al conceptului intră într-o categorie și se poate explica. Criticul cel mai inventiv folosește o figură a limbii și exercită adesea fără să știe (ca vestitul personaj) o funcție *dominantă* sau o funcție *secundară, bimembră negativă* sau *bimembră afirmativ-negativă, conativă* sau *poetică, emotivă*, cot la cot cu un mare model. Cînd citează, el folosește un *operator* care, de regulă, este un verb cu rol *substituent cataforic* ș.a.m.d. Mai important pentru mine este să văd cum se constituie o paradigmă critică și cum evoluează limbajul criticii care, se știe, este un metalimbaj dependent într-o oarecare măsură de limbajul-obiect (opera literară). În privința paradigmei pot deduce cîte ceva din demonstrația Doinei Bogdan-Dascălu, faptul, de pildă, că modelele nu se schimbă atît de repede și că funcțiile limbajului critic au stabilitate și continuitate. Autoarea analizează șaisprezece operații corespunzătoare funcțiilor respective *(indicarea, citarea, integrarea, definirea, echivalarea, precizarea, aproximarea* și *accentuarea)*, care fac parte din funcția metalingvistică, la care se adaugă alte două pentru funcția emotivă, una *(adresarea)* pentru funcția conativă și, în fine, patru pentru funcția poetică...

Mă întreb, citind acestă laborioasă carte, dacă stilistica funcționalistă poate să-mi spună ceva despre particularitățile limbajului criticii românești. Autoarea însăși își pune (în *Concluzii)* această problemă, dar o îndepărtează numaidecît din cîmpul ei de observație, zicînd că specificul limbajului critic ar putea fi stabilit numai atunci cînd vom avea la dispoziție analiza altor limbaje. Pînă atunci, ea se mulțumește să arate că se manifestă o presiune a *limbajului-obiect* asupra *metalimbajului* (critica propriu-zisă) și că, la *structuri de suprafață* identice, există *structuri de adîncime* diferite. Îmi este greu să deduc din acest erudit studiu lingvistic cît de bine scriu criticii literari și, mai ales, cît de originale sînt stilurile lor. Cînd într-o carte eu folosesc, în mijlocul unei propoziții, vorba inofensivă „adică", în realitate vorba nu-i cu totul inocentă, ea face parte dintr-o tendință mai generală a limbii și indică un procedeu al criticii moderne, căci spune Doina Bogdan-Dascălu: „Toate aceste abateri de la topica firească a echivalării se întîlnesc în scrierile unor critici din secolul al XX-lea și mai ales din ultimele decenii, fenomenul putînd fi pus pe seama tendinței mai generale de sporire a efectului stilistic al limbajului criticii literare".

Aș fi vrut să aflu ceva mai mult despre metafora critică, dacă ea este bună sau rea, dar autoarea nu-mi dă nici un amănunt în

plus. Ea și-a ales o metodă și nu se abate de la litera ei. Criticul, nemulțumit, privește cu ochi severi aceste tuburi goale prin care nu circulă sevele limbajului.

*Critica — limbaj secund* (titlu imprudent, ambiguu și, la urma urmelor, inexact, căci în momentul în care limbajul criticii a devenit obiect de analiză el nu mai este un metalimbaj, ci un *limbaj-obiect!)* este o carte serioasă și instructivă pentru criticul literar care vrea să știe din ce paradigme se trage și cu ce structuri *definiționale* (vreau să spun: cu ce tertipuri!) umblă.

## „MOPHTOLOGIES"

După modelul lui Barthes din *Mythologies*, cercetătoarea clujeană Maria Vodă Căpușan a scris o carte originală sub multe aspecte despre *moftologiile* și, în chip fatal, despre *moftangiii* lui I.L. Caragiale. Locul *cuvîntului-mit* e luat, aici, de moftul ca *mit* și moftul ca *semn* al unui fel de a fi în lume exprimat mai ales printr-un mod particular de a vorbi. Caragiale însuși spune într-un distih (citat de autoarea studiului) că „Din toate cîte sînt pe lume/ Nu-i una fără *semn anume*" și tot el se gîndea, în deriziune, la un „Magnum mophtologicum". Maria Vodă Căpușan ia în serios astfel de notații și, după ce descrie reliefurile spațiului moftologic, analizează elementele esențiale ale textului. O face cu pricepere și bun-gust ca să nu zic cu bun-simț. Nu abuzează, vreau să spun, de acea terminologie rebarbativă și inoperantă, dealtfel, în critică din moment ce nu se schimbă gîndirea, judecata asupra literaturii. Cine se mulțumește să spună *actant* în loc de *personaj* nu schimbă prea mult datele analizei.

Autoarea studiului *Despre Caragiale* gîndește altfel textul literar și se apropie de el cu alte mijloace decît acelea ale criticului tradițional. Ruptura (era să scriu: *alotopia!)* nu este, totuși, așa de mare încît să nu observăm că în descrierea, de pildă, a tipologiei, autoarea folosește procedeele critice obișnuite. Primele două capitole *(Moftologii, Textul impur)*, care sînt cele mai interesante, fiind și cele mai bine scrise, încep cu cîte o confesiune de tip... impresionist („încerc un simțămînt de sfială cînd îmi petrec degetele printre dreptunghiurile albe de carton..." și „în fața mea, pe masă, o pagină de Caragiale. Și deodată privirea trece dincolo

de aura liniștitoare a marelui clasic..."). Un critic care vorbește despre „fertila disponibilitate a spiritului" în fața pachetelor de fișe și nu ezită să-și recunoască „sfiala" față de textul pe care trebuie să-l decodeze, iată o atitudine neobișnuită în *noua critică!* Criticii care stăpînesc o metodă nu sînt sfioși și n-au angoase în fața textului. Relativismul nu-i un concept pentru ei. Lumea se conduce după legi sigure și cine nu știe să le citească este un om pierdut. Acest detestabil fanatism metodologic începe să cedeze pe măsură ce noile metode își asumă problemele mari ale literaturii, puse pînă acum între paranteze.

Revenind la cartea *Despre Caragiale*, cu un debut așa de curios, să spunem înainte de orice că ea propune o lectură coerentă și verosimilă în raport cu premisele anunțate. Există un *univers moftologic*, un tip de discurs, iarăși, moftologic, o „manie a reprezentării" (dedublarea, mascarea personajelor), o continuă agitație, un sentiment puternic de inconsistență în *Momentele* și comediile lui I.L. Caragiale? Există, bineînțeles, toată critica vorbește de ele. Maria Vodă Căpușan merge mai departe și descoperă și părțile nevăzute ale acestui vast teritoriu în care domnește, cu autoritate, Moftul. Demonstrația ei este serioasă, cu multe puncte de vedere noi. Semnalez cîteva: ideea, de pildă, că *orașul* lui I.L. Caragiale este confuz și haotic, că totul pare alcătuit „în pripă" și „de strînsură", că geografia lui Mitică stă sub semnul *oblicului* și, în genere, că spațiul moftologic indică o veritabilă repulsie față de simetrie, rectiliniu, echilibru. Sînt strîmbe, apoi, nu numai străzile și casele, dar și vorbele, mai ales vorbele ce vin amețitor de repede și golite de sens. Foarte fină este și observația că, în lumea moftologică, *politicul* se convertește în *culinar*, altfel zis: toate marile pasiuni, lupte ideologice se termină cu o masă bună („împăcare sub zodia gastronomică"... scrie autoarea). Moftangiul (în speță Mitică) nu trăiește, mai aflăm, niciodată singur, e sociabil și se învîrte în locurile aglomerate. Asta, iarăși, știam, dar Maria Vodă Căpușan pune totul sub semnul unei veritabile „manii a reprezentării" (o formulă elocventă scoasă din *Slăbiciune)* și, după ce studiază toate elementele textului, zice că esențial la I.L. Caragiale este „toposul lumii în Carnaval". *Cadrilul* ar fi figura lui simbolică, iar vorba „viceversa" — deviza acestei lumi tranzitorii, inconsistente, aflate într-o continuă, derizorie petrecere.

Provocatoare este ideea cu care debutează capitolul *Textul impur*. Noi știam, pînă acum, că esențială este la I.L. Caragiale



sensibilitatea acustică, că „auzul" este la el monstruos. Maria Vodă Căpușan vorbește, dimpotrivă, de „rara sensibilitate a privirii" și de „un ritm al privirii", sprijinindu-se teoretic pe René Lindekens *(Eseu de semiotică vizuală)*. Demonstrația nu merge, totuși, în această direcție. Accentul cade, aici, pe ceea ce autoarea numește „tirania textelor", știința de a folosi texte și pre-texte în literatura de ficțiune. Însemnările cunoscute din *O nouă „Carte de citire"* și *Telegrame* vin să susțină ideea unor noi tipuri de *coeziune teatrală* și a unei *tehnici intertextuale* la I.L. Caragiale. De ce, totuși, *Text impur* la un scriitor reputat pentru mania lui stilistică, așa de pur în schițele și comediile sale? Maria Vodă Căpușan ne dă o explicație: «*Impur*» fiindcă autorul asumă în scrisul său nenumărate *pre-texte* gata elaborate, sau trece cu dezinvoltură fraze ce îi aparțin, măcar în parte, pe seama altora, înfățișîndu-le ca împrumut, într-o creație cu o responsabilitate greu de deslușit, de pus pe seama cui... «Impur» nu neapărat pentru că ar exista o substanță textuală originară, pură, nepîngărită de vreo aducere aminte, revărsîndu-se lin și fără obstacole de la o sursă miraculoasă; iluzia suprarealistă și cea romantică rămîn, totuși, o simplă iluzie, și textul este, oricînd și oriunde, memorie și dramă a propriei sale antecedente și alcătuiri. «Impur» mai degrabă fiindcă se vrea astfel, cu ostentație, își afișează făptura sa tainică, în eterogenitatea elementelor constitutive, ce ies în suprafață sub privirea cititorului. «Impur« fiindcă integrează în sine cu o neostenită energie acele teritorii ale limbajului ce nu-i aparțineau de drept prin forța tradiției, văzînd vitalitatea și extraordinara capacitate de absorbție a discursului literar. «Impur» în orice caz în intenția scriitorului cu perpetua sa tendință de a demasca, dar și a mistifica adîncimi ce nu există sau revelînd altele trecute îndeobște sub tăcere în eterna comedie a Moftului, în chiar teritoriul cuvintelor și textelor sale".

Justificarea critică este convingătoare. La fel este și cea care urmează *(Tirania textului)*, unde vedem cum moftangiii se lasă îmbătați, și ei înșiși îmbată pe alții, cu *texte*. Critica veche zicea că eroii din *Schițe* și *Momente* se hrănesc cu vorbe și sînt niște conștiințe buimăcite de cuvinte. G. Călinescu remarcase natura bovarică a femeilor din opera demistificatorului I.L. Caragiale. Maria Vodă Căpușan arată, cu textele pe masă, cît de profundă și de răspîndită este această epidemie romanțioasă și ce rol joacă gazeta (rol de oracol!) în viața lui Leonida, Ipingescu și a lui

Jupîn Dumitrache. La mijloc ar fi un „ritual al lecturii" și, împingînd lucrurile spre mit, criticul vorbește de *act sacrificial*, de *deus absconditus*, de comunicare inițiatică... Totul este semn, orice detaliu intră într-un scenariu, chiar și *sughițatul* dezamăgitor al Cetățeanului Turmentat are o semnificație, căci iată cîte funcții îndeplinește el în *discursul oratoric:* „Caragiale reduce deliberat partitura verbală a personajului său și îl face să se manifeste mai ales în registrul vizual și, repetat și insistent, printr-un semn sonor care, cu toată aparenta simplitate monocordă, poate spune foarte multe lucruri în funcție de contextul unde apare. El este mijloc de poluare sonoră a actului oratoric, conjugîndu-se cu toate celelalte procedee de perturbare utilizate de autor, cu precădere în registru non-verbal, mai direct și mai brutal ca intervenția prin limbaj. În contextul restrîns al propriei sale partituri verbale, acest semn echivoc îndeplinește de fiecare dată o funcție distinctă și rîsul spectatorului se vrea mereu reînnoit tocmai de aceste semnificații mereu altele".

Nu-i cam mult, te întrebi, pentru un nenorocit de *sughiț?* Autoarea studiului crede că nu, totul — încă o dată — are semnificație, și semnificația are mai multe învelișuri, iar învelișurile — mai multe *funcții*... Impresia mea este, să nu se supere Maria Vodă Căpușan, că exagerează în privința *sughițului*, pune prea multă știință în decodarea lui. După gustul meu, acest act fiziologic este, ca procedeu comic, elementar, și critica nu trebuie să facă prea multă filosofie în jurul lui. Subtile, în schimb, considerațiile despre „toposul conferinței" în *O scrisoare pierdută* și despre prezența publicului pe scenă (înțeleasă, în chip just, cred, ca o participare a spectatorului la actul teatral).

Mai puțin elocventă, sub raport critic, mi s-a părut analiza dramei *Năpasta*, deși premisa de la care pornește criticul este promițătoare: „*Năpasta* nu e o simplă piesă-anchetă, ci o interogație ontologică". Cît despre definirea lui Leiba Zibal ca un „Iisus modern" și explicarea dramei prin care trece ca o reconvertire în mit, într-o noapte ritualică, asta constituie o ipoteză la care merită să reflectăm. Observ că analiza discursului epic sau dramatic nu împiedică pe Maria Vodă Căpușan să arunce o privire spre „abisala profunzime a ființei". Din acest punct de vedere, chiar discursul ei critic este *impur*, din fericire impur. Depistînd țevăriile textului, autoarea spune ceva și despre sîngele care circulă prin ele. Prin astfel de trădări, obiectul (opera) nu-și pierde



substanța în analiză, iar cel care citește nu-și refuză ceea ce, după mine, este esențial în critică: sensul tonalității operei.

Cînd citim astfel de cărți, venite după altele, scrise de oameni învățați și talentați, întrebarea pe care ne-o punem este în ce măsură schimbă ceva în modul nostru de a citi și înțelege o mare operă amenințată de prejudecățile criticii. Nu pot spune că *Despre Caragiale* modifică fundamental concluziile criticii literare de pînă acum. Am impresia că Maria Vodă Căpușan nici nu și-a propus acest lucru. Ea citește din alt unghi și cu altă pregătire teoretică o literatură peste care au trecut multe priviri atente și încearcă să explice coerența interioară a textului și felul în care el funcționează. E o lectură, trebuie să spun, plauzibilă și cu observații ce se țin minte. Autoarea are inteligența să-și prezinte cu modestie punctele de vedere într-un text critic care nu abuzează de prea multe concepte.

# LOGICA PARADOXULUI

O carte interesantă despre paradox, cu observații care privesc și critica literară, publică matematicianul și semioticianul Solomon Marcus, autorul, între altele, al unui tratat despre *poetica matematică* (1970). Volumul de acum[1] însumează aproximativ o sută de mici eseuri, scrise într-un limbaj accesibil, despre categoriile paradoxului și implicațiile lui în toate domeniile spiritului, de la matematică la artă. Însemnările, unele concentrate la cîteva rînduri, introduc cititorul obișnuit într-o problemă ce frămîntă pe filosofi din antichitate pînă azi și încearcă să soluționeze în termenii logicii matematice un număr de sofisme numite de scolastici insolubile *(insolubilia)*. A soluționa nu este termenul potrivit, pentru că matematicianul nu caută să descifreze ceea ce, în fond, nu se poate descifra, pune numai aporiile într-o ecuație rațională și, bizuindu-se pe gîndirea modernă, taie cîteva pîrtii în desișul contradicțiilor inextricabile.

Nu l-am putut urmări în toate demonstrațiile, lipsindu-mi instrucția superior matematică, dar cred că nu mi-a scăpat sensul unor comentarii mai generale, cu precădere acelea referitoare la literatură. Cînd zic *literatură*, nu mă refer numai la operele de ficțiune, ci la toate acele texte care au înflorit în preajma marilor enigme ale logicii și care, prin finețea speculației, încîntă spiritul nostru. Cine nu cunoaște paradoxul mincinosului Epimenide cretanul sau cine n-a încercat să priceapă cu mintea lui de ce Ahile cel iute de picior nu poate întrece niciodată împiedicata broască?

[1] Solomon Marcus, *Paradoxul*, Editura Albatros, 1984.



Paradoxul suprem al gîndirii, spune Kirkegaard, constă în faptul că ea vrea să descopere un lucru pe care ea însăși nu-l poate gîndi. Solomon Marcus este un ghid bun în aceste probleme, condeiul lui se mișcă ușor printre concepte. Nu cred să mă înșel descoperind în discursul matematicianului o pasionalitate care trădează (vreau să spun: însuflețește) gîndirea rece, demonstrativă. El traduce într-un limbaj simplu teorii complicate (gîndirea lui Gödel, teoria mulțimilor infinite, logica trivalorică a lui Lukasiewicz...), dă exemple din artă și inventează noi paradoxuri în marginea paradoxurilor celebre.

Voind să arate, de pildă, diferența dintre *cunoașterea în extensiune și cunoașterea în intensiune*, matematicianul aduce dovezi din experiența personală, iar dovezile sînt transcrise într-o mică fabulă: urmărise timp de douăzeci de ani cărțile lui Marin Preda și le aprecia enorm (avea, deci, o bună cunoaștere în intensiune), fără a cunoaște însă omul; era, în același timp, intrigat de modul de a vorbi, înfățișarea și gesturile unui individ care lua masa, ca și el, într-un restaurant bucureștean prin anii '70, fără să știe că vecinul de masă este una și aceeași persoană cu Marin Preda (îl cunoscuse, așadar, în extensiune). De-abia mai tîrziu cele două cunoașteri fuzionează, și omul și opera intră în aceeași imagine. O anecdotă, un aparent paradox și o încheiere fericită.

Sînt însă altele care nu-și află atît de ușor soluția. Matematicianul cheamă atunci în sprijin marile teorii moderne, dar nici teoriile (teoria lui Cantor, de pildă) nu sînt lipsite de paradoxuri. Și ele, vorba lui Montaigne, „își pierd mințile" uneori. Solomon Marcus încearcă să le adune și să le ordoneze în categorii de dificultăți, desfăcute, la rîndul lor, în altele, într-o proliferare ce alarmează simțul comun. Ideea autorului este că paradoxul a pătruns în toate disciplinele spiritului și, în afara lui, nu mai putem înțelege lumea. Sfera paradoxului se întinde de la sofismele lui Zenon eleatul la teoria relativității și la estetica teatrului. Trebuie, dar, să cunoaștem formele de manifestare și logica paradoxului, altfel sîntem pierduți, căci, avertizează Solomon Marcus: „El nu mai este un fenomen marginal și accidental, ci se situează în inima acțiunii și gîndirii umane. El a devenit un mod de a înțelege lumea, fără de care nu putem explica nici modelul, nici metafora, nici umorul, nici ironia. Trebuie să învățăm să detectăm paradoxul, în marea sa varietate de manifestări; să-l creăm, atunci cînd

fără el nu putem explica un anumit proces. Paradoxul face parte din realitate; să încercăm să-l controlăm, pentru a nu fi manipulați noi de el."

Arta pare a fi domeniul predilect de manifestare a paradoxului și, văzînd exemplele date de Solomon Marcus, îmi vine să cred că arta trăiește într-un veșnic paradox și nu face decît să propună noi paradoxuri. Comedia de limbaj, teatrul în doi peri (vorba lui Sorescu), literatura, în genere, care sucește limba pentru a provoca spiritul comun se revendică dintr-o formulă a paradoxului semiotic, și formula poate fi analizată în mecanismele interioare. E ceea ce face cu pricepere și subtilitate Solomon Marcus, examinînd o comedie de Ion Băieșu sau un poem de Nichita Stănescu. Analiza antrenează un număr de idei din sfere diferite și intră ea însăși într-un paradox involuntar, căci este paradoxal să vezi explicat personajul Ăldesus din piesa *În căutarea sensului pierdut* prin teoria lui Bertrand Russel, prin celebra „Grundlagen der Geometrie" din 1899 a savantului David Hilbert și, din nou, prin teoria mulțimilor a lui Cantor. *Nodurile* lui Nichita Stănescu, din volumul apărut la Cartea Românească în 1982, sînt puse în legătură cu un proces semiotic (procesul prin care poezia se autosemnifică) și, în acest sens, sînt citați din nou Cantor și Russel, teorema lui Gödel, Pius Servien, Jacobson, Tudor Vianu și poetul însuși ca teoretician al metalimbajului în *Respirări*. Merge analiza astfel blindată mai departe decît slaba, nesigura intuiție a criticii literare? Dacă judecăm astfel lucrurile intrăm într-un nou și insolubil paradox, căci Solomon Marcus nu vrea să dea judecăți de valoare și nu dorește, în nici un chip, să justifice estetic poezia. El vrea s-o cuprindă în categoriile logicii și să-i depisteze mecanismele interioare. Matematicianul nu-și pune problema să descopere *semnele* din *noduri*, ci tocmai nodurile (aporiile) gîndirii poetice ascunse în înșelătoarele semne. E căutată, cu alte cuvinte, logica nelogică a poeziei asupra căreia atrăgea atenția cu o sută de ani în urmă Al. Macedonski.

Revenind la paradoxurile artei, trebuie să dăm dreptate lui Solomon Marcus într-o privință: arta este prin natura ei paradoxală pentru că ea folosește o ficțiune (o minciună) ca să spună adevărul. Orice metaforă este un paradox concentrat, întrucît încearcă să înfrîngă o limită a gîndirii și să pacifice universurile ostile. Există o categorie largă de paradoxuri retorice și m-am mirat că Solomon Marcus, vorbind despre ele, n-a amintit de



*preteriție*, figura (din sfera paradoxurilor semiotice) cea mai răspîndită în textele moderne. Barthes o folosește mult în *Discursul îndrăgostit* și, în genere, în textele lui „ghibeline". El însuși se definește, și este, ca atare, un spirit paradoxal, căci în tot ceea ce scrie se vede limpede cum omul legii este corupt sistematic de răsfățurile, aproximațiile omului de lume. Această întîlnire dă strălucire și salvează eseurile semioticianului plictisit de știința pe care a inventat-o.

Solomon Marcus reproduce un număr de fragmente lirice de Eugen Jebeleanu, Marin Sorescu, Blandiana, Nichita Stănescu, Ileana Mălăncioiu, Mircea Florin Șandru, Blaga, voind să ilustreze răspîndirea și vitalitatea paradoxului la toate nivelele și în toate stilurile poeziei. O demonstrație aproape inutilă. Eram deja împăcați cu ideea că discursul liric modern este prin excelență antinomic, incoerent cu premeditare, bizar și obscur (cum cerea Baudelaire), construit prin combinarea categoriilor negative și din armonia tensiunilor disonante, cum le-a numit un critic german. Exemplele mai produc, în plus, și o confuzie de ordin valoric. De unde se poate deduce că orice demonstrație prelungită intră în contradicție cu ea însăși. Căutînd logica paradoxului, semioticianul intră inevitabil într-o situație paradoxală. Numai poezia trage un profit din această împrejurare, căci numai ea știe să lămurească nelămuritul și să dea o expresie aporiilor gîndirii. Ea a descoperit de mult legea terțiului acceptat și adevărul din sofismul lui Epimenide, cretanul care afirma că toți cretanii sînt mincinoși. Știința n-a reușit, îmi dau seama citind *Paradoxul* lui Solomon Marcus, să străpungă cercul vicios al gîndirii care și-a construit propriile limite. Însă discursul științei care complică și adîncește enigmele logicii poate fi creator. Căci numai creația valorifică eșecurile gîndirii, dîndu-le expresivitate. Știința numai le constată. Încă un paradox, poate cel mai mare: o disciplină a spiritului (literatura) care poate valoriza *insolubilele spiritului*.

Recapitulînd, am putea spune: logica este știința care descoperă *nodurile* gîndirii. Poezia descoperă *semnele* din noduri, oferind astfel o ieșire din paradox.

## PACTUL AUTOBIOGRAFIC

De cincizeci de ani, critica românească se întreabă dacă Panait Istrati este sau nu scriitor român. G. Călinescu spune cu hotărîre că nu: versiunile românești, date de autor, ar fi lipsite de spontaneitate și n-ar avea acel efect exotic formidabil pe care îl are fraza franceză. Mihail Sadoveanu îl revendică, totuși, pe Istrati ca pe un frate al său și ca „fiu al acestui pămînt"... Împărțită între aceste două atitudini, critica românească s-a interesat mai mult de destinul agitat al omului și mai puțin de opera literară propriu-zisă care a primit, în alte părți, adeziuni înflăcărate. Jean Paulhan îl socotește un mare povestitor, iar pentru Georg Brandès, Istrati este, dintre europeni, scriitorul favorit. Gide mărturisește în *Jurnal* că a citit cu vie plăcere *Chira-Chiralina* și, ca prozator picaresc, Istrati îi pare a avea o sensibilitate mai sclipitoare decît Lesage sau Smolett. Esteticianul italian Adriano Tiegher vede în același povestitor un „mare scriitor francez", comparabil — ca destin — cu Conrad, polonezul care a devenit maestru într-o limbă de împrumut. Tot el zice că autorul *Chireі-Chiralina* a fost un „mare noroc" pentru Franța, întrucît a adus într-o limbă veche o savoare necunoscută, o mireasmă exotică[1].

Exotismul nu-i totuși unica valoare a lui Panait Istrati și, la drept vorbind, nici cea mai importantă. Este, întîi, acea impresie extraordinară de adevăr și sinceritate a confesiunii pe care o

[1] Citez după volumul: *Panait Istrati, Cum am devenit scriitor*, reconstituire pe bază de texte autobiografice, alese, traduse și adnotate de Alexandru Talex, Editura „Scrisul Românesc", 1981.



semnala Garabet Ibrăileanu, este, apoi, un curaj neobișnuit în proză de a forța limitele moralei curente și de a înfățișa latura umană a sufletelor prăbușite. Incoruptibilul Nicolae Iorga era scandalizat, în 1924, de faptul că prozatorul prezintă în *Chira-Chiralina* istoria unei familii cu moravuri așa de străine de „respectul ființei omenești"... Severul critic crede că bizantina Franță poate primi asemenea curiozități, dar națiа noastră, mai pură și mai decentă, nu...

Adevărul este că Panait Istrati este un admirabil povestitor și, într-o epocă în care tendința este ca proza să suprime povestirea, el are șansele să fie redescoperit de cititorul însetat de epic. Plac și azi povestirile lui cu haiduci *(Cosma* e, în genul ei, exemplară), plac mai ales povestirile în stil picaresc cu eroi năprasnici și istorii crude și colorate. *Stavru*, *Chira-Chiralina*, *Dragomir*, *Moartea lui moș Anghel* sînt cele mai bune. Ele au fost puse în legătură cu biografia autorului și autorul însuși a mărturisit că și-a pus viața în cărți. Un *pact autobiografic*, așadar, în care naratorul, personajul și autorul de pe copertă se identifică. Datele biografice, confirmate de scriitor și reconfirmate, completate de cei care i-au studiat viața, trec pînă la un anumit punct în operă. Nu vom ști însă niciodată, în cazul lui Istrati, unde sfîrșește adevărul biografic și unde începe fantezia. Opera impune un spațiu imaginar și o tipologie *nomadă și ciudată*. Stavru, Mihai, Adrian fac parte din categoria acelor haimanale de treabă, incapabile să se supună legilor sociale, fascinate de spectacolul lumii, fixate, moralmente, la hotarul dintre rău și bine.

Tipologia intrase, prin Gorki, Jack London, Knut Hamsun în conștiința literaturii moderne. Panait Istrati aduce un spațiu nou în literatura de tip picaresc din secolul al XX-lea: *spațiul balcano-oriental*. Și o tipologie originală a aventurii: eroul său nu este, propriu-zis, un *declasat* (ca în proza lui Gorki), nu-i nici un *aventurier*. Adrian, Mihail, Cosma suferă de o neliniște de origine imprecisă, libertatea este forma lor de existență. Ei nu se pot stabili nicăieri și nu intră în rîndul lumii pentru că nici o formă socială nu-i atît de largă și tolerantă încît să împace firea lor răzvrătită, generoasă, incapabilă să suporte contractul social. Eroii lui Malraux vor să transforme *experiența* într-un *fapt de conștiință* și

caută mîntuirea prin solidaritatea umană (etica fundamentală pentru care optează ultimul Malraux). Personajele lui Istrati, indivizi mai simpli, consideră că esențial în viață este *prietenia*, înțeleasă ca iubire de om și solidaritate cu omul, indiferent de condiția lui.

O nouă religie este pe cale să se constituie în literatura lui: o religie fără Dumnezeu, o religie în care omului îi este permis să facă orice-i place și în care prietenia (iubirea) nu cunoaște margini. Oricît de decăzut ar fi, omul ascunde în el o lumină a bunătății — iată o propoziție pe care o știm de mult. Istrati îi dă un sens special: în orice *cădere* umană este o vinovăție a lumii și toată omenirea nu poate justifica suferința unui singur om. Regăsim, în această severă morală, pe Jean-Jacques Rousseau deposedat de extraordinara lui trufie. În locul trufiei au apărut înțelegerea și bunătatea față de cei care intră în viață „pe ușa chinurilor" și devin victimele unei lumi fără milă. Oricît de jos ar fi omul istratian, el are o morală, și morala lui cunoaște mila, cinstea și demnitatea. „Da — recunoaște Stavru —, sunt necinstit! Din nenorocire, Adrian, sunt necinstit! [...] eu sunt unul din stîlcîții acestei vieți perverse; totul în viața mea a fost perversiune, violență și viciu; am crescut sub răsuflarea acestor calamități"...

Iată o noblețe nouă: noblețea omului promis aventurii și fericit numai în măsura în care vîntură lumea. Omul istratian poartă în bucuria aventurii o mare durere interioară, o schilodire a sufletului care, de regulă, vine din condiția lui socială umilă. Stavru este „legat" și încercarea lui de a reveni la normalitate este primită cu ostilitate. Cumnații îi zdrobesc oasele și-l alungă, Tincuța, nevasta neprihănită și înțelegătoare, se sinucide. Tema privilegiată a lui Panait Istrati este suferința omului pătimaș și liber, dublată de tema frumuseții umane în micul infern. Dragomir (Stavru), Chira, împătimita lor mamă, sînt naturi ireprimabile, făcute pentru plăceri și deci pentru suferință. Legea lor este să trăiască în bucuriile trupului și morala lor este să nu-și piardă, chiar și în destrăbălare, sufletul. Mama dă fiicei sale această povață: "... tu, Chiră, dacă — după cum bănuiesc — nu ți-e dat să trăiești în curățenie, care vine de la Dumnezeu și aduce mulțumire, să nu fii o cinstită fățarnică, să nu faci pe virtuoasa.



Nu-ți bate joc de Dumnezeu, ci fii ceea ce te-a lăsat el; trăiește-ți viața așa cum o simți, fii chiar o destrăbălată, dar o destrăbălată de inimă! E mai bine așa"... Numai că morala sincerității totale întîmpină legile dure ale vieții și destinele sortite plăcerii libere au altă încheiere: femeia matură este zdrobită în bătăi, Chira este răpită și băgată cu forța într-un harem, Dragomir este racolat și pervertit de un bei...

*Sufletul pătimaș* cunoaște toate formele abjecției și încearcă să iasă curat din ele. Panait Istrati insistă în narațiunile lui pe acest sentiment de demnitate pe care îl are omul lovit de soartă și acoperit de perversiunile lumii. Toate povestirile aduc dovezi despre „bunătatea neîndurată a omului ucis de suferință" și mîndria lui în fața destinului vrăjmaș. Moș Anghel își îngroapă fiicele înecate în Dunăre, apoi se oprește în pragul casei și scuipă în obrazul soartei: „Na! Soartă ticăloasă... Tu mă-ncovoi, dar eu mă-ndrept și te scuip în față: na"... Curajosul cîrciumar este în continuare prigonit de destin: flăcăul îi moare în armată, casele îi ard, se învrăjbește cu familia și, apucîndu-se de băut, bolește ca Iov într-o mizerie fiziologică înspăimîntătoare, mergînd pe calea lui. Calea lui este pierzania și el aleargă neclintit în întîmpinarea ei căci, justifică el, aceasta-i soarta ce i-a fost dată... Moș Anghel e o victimă mîndră a fatalității și istoria vieții lui este una dintre cele mai frumoase scrise de Panait Istrati.

Istoria este, ca toate celelalte, o înșiruire de întîmplări fabuloase. Nu mai încape îndoială, Panait Istrati este un povestitor remarcabil și, în genul său, este imbatabil. Salepgiii, pescarii, haiducii, haimanalele lui cutreieră lumea și intră în încurcături din care ies grație inteligenței și abilității lor. Citim și azi cu o mare bucurie a spiritului astfel de peripeții, dovadă că nici un strălucit eseu romanesc nu ne vindecă de plăcerea de a urmări o fugă la Cairo, o răpire la Brăila, o expediție condusă de o femeie teribilă, Floricica.

Este, apoi, în interiorul acestei fabuloase cronici în stil *halima*, o tipologie originală. Cosma — haiduc romantic, sălbăticitul moș Dumitru care iubește bălțile, moș Anghel — erou de tragedie greacă, Dragomir — pederastul cu suflet dostoievskian, Chira — sora lui coborîtă din baladă și închisă într-un harem, Adrian Zograffi și Mihail — cuplu misterios, căpitanul Mavromati —

martir al bunei-credințe, apoi figura divină a mamei Joița — văduva curajoasă și demnă de la Baldovinești, Codin — un Caliban cu suflet de sfînt... se țin minte, în timp ce atîția eroi de proză subtilă s-au șters din memoria noastră.

Panait Istrati este un prozator al cîmpiei, ca aproape toți marii prozatori români din secolul al XX-lea, incapabil să vorbească altfel decît la persoana întîi. Cînd a încercat să facă proză obiectivă n-a reușit. Pactul lui epic este eminamente autobiografic, deși într-un loc recunoaște că e greu, aproape imposibil, să transcrii viața unui om într-o carte. El a reușit.



## JURNALUL LUI REBREANU

Se pare că scepticismul lui G. Călinescu se adevereşte: literatura română întîrzie să dea un mare *jurnal* în stil Gide. Publicarea *Notelor zilnice* ale lui Camil Petrescu a fost o decepție. *Însemnările* lui T. Maiorescu sînt interesante doar ca document moral al unui spirit care în viața de toate zilele este olimpian, iar în intimitate vrea să se sinucidă sau să se exileze în America. Jurnalul lui Galaction aduce informații despre lumea literară din epocă, dar nu trasează istoria unui spirit. Am consultat ediția franceză (prescurtată) a multașteptatului jurnal al lui Miron Radu Paraschivescu și am observat că autorul, „bătrînul eretic" — cum i s-a zis — se pierde în amănunte lipsite de semnificație.Nu cred să fie o inapetență a scriitorului român pentru acest gen deloc minor, cum judecă G. Călinescu, deși fapt sigur e că marii creatori (Eminescu, I.L. Caragiale, Arghezi, Bacovia, Blaga, Barbu, Sadoveanu) n-au lăsat în urma lor jurnale intime. O explicație ne-o poate da lipsa tradiției. Scriitorul român nu compune, de regulă, un *jurnal ca jurnal*, notează doar ceea ce nu vrea să uite sau ceea ce nu poate spune încă într-o carte sau într-un articol. El folosește de obicei în cărți într-o formă dezvoltată ceea ce a notat în caietele rămase pentru o vreme în sertare. Cînd după moartea scriitorului sau chiar înainte deschidem sertarul, vedem că însemnările intime nu cuprind decît coaja unor fapte al căror miez a fost de mult consumat. O excepție constituie, pînă la un punct, *Fragments d'un journal* (I, II) de Mircea Eliade, unde pătrund, netrucate, neliniștile unui spirit profund (sentimentul ratării, „teroarea ireversibilului", „pasiunea otrăvitoare a erudiției" și disperarea

omului care trebuie să ia totul de la început într-o lume în care nu s-a format și care refuză să-l primească). Latura intimă a existenței este eludată cu acea pudoare care este mai generală la scriitorul român. Cenzura morală este puternică, și autorii care promit să spună (ca Rousseau în *Confesiuni*) totul despre ei nu spun în realitate decît foarte puțin.

Ce este surprinzător în jurnalele scriitorilor români este absența aproape totală a creației ca subiect de meditație. Ne așteptam la dezvăluiri mari, date fiind natura personajului și sfera lui de preocupări (cazul Camil Petrescu), și cînd colo vedem că scriitorul este obsedat de cancanurile din viața literară, de ce a zis X, de ce a făcut mizerabilul Y. Crizele reale de conștiință, căderile spiritului, marile lui obsesii, dramele existențiale (în iubire, în fața morții, în relațiile cu universul din afară) sînt eludate. Nu sînt eludate, în schimb, mărunțele mizerii ale vieții literare. Trecute în *jurnale*, *memorii*, ele au, desigur, culoare și dau o idee despre condiția creatorului într-o lume în care plăcerea de a cîrti este enormă și lupta pentru o iluzorie și comică putere ia proporții shakespeariene.

Jurnalele scriitorilor sînt, în fond, de trei feluri: (1) jurnalul ca *roman indirect*, cum îl numește Eliade și cum l-a ilustrat el însuși în anii '30 prin *India* și *Șantier*, (2) jurnalul ca *aide-memoire*, cronica fragmentată a unui spirit care pune ideile mari în cărți și micile întîmplări ale vieții în asemenea carnete de uz intim și (3) *jurnalul ca jurnal*, o antiliteratură care, prin forța talentului și autenticitatea confesiunii, se impune ca literatură și acoperă uneori literatura propriu-zisă. Cele mai multe jurnale (de la Stendhal la Sartre și Simone de Beauvoir) intră în prima categorie. Ele folosesc un element de ficțiune și transformă, în baza unui *pact autobiografic*, o existență reală, determinabilă, într-o *existență romanescă*. Pornită ca o confesiune, cartea lui Sartre *(Cuvintele)* se transformă într-un roman despre apariția creatorului într-o (și printr-o) conștiință mistificatoare. Autorul se vede pe sine ca un personaj și se construiește ca atare: mic impostor, amator de romane de capă și spadă, plagiator isteț, decis să impresioneze un bunic-farseur...

Mai interesant este cel de al treilea tip de jurnal în care confesiunea sfidează retorica. Naratologii au găsit, totuși, că sfidarea retoricii devine, și aici, o retorică a sfidării. Există un interes special în epoca noastră pentru acest gen de scrieri care, în multe cazuri, pun în umbră operele de ficțiune propriu-zise. Gide este



mai cunoscut prin jurnalul său decît prin romanele sale. Kafka, Musil, Virginia Woolf, Pavese au lăsat mărturii interesante și prin substanța lor, nu numai ca documente ale spiritului creator. Sînt ele însele, prin autenticitatea confesiunii și originalitatea meditației, *creații* care interesează din ce în ce mai mult nu numai cititorii, dar și specialiștii *(Poétique* îi consacră în ultimul timp un număr special).

*Jurnalul* lui Rebreanu, din care a apărut de curînd prima parte[1], intră în cea de a doua categorie, deși autorul promite în prima pagină (24 iunie 1927) să prezinte mai mult decît un document: „Însemnările pe care le voi face aici aș dori să fie o încercare de pătrundere în mine însumi, lentă, necruțătoare, francă și de absolută sinceritate. Impresiile despre alții, despre lumea din afară vor înfățișa nu senzațiile momentane, ci mai ales — așa aș vrea cel puțin — păreri filtrate prin judecata mea rece, obiectivă, ceva ca o reflectare vie în oglinda sufletului meu. Așa, sînt sigur că se vor cuprinde aici lucruri și întîmplări prezente, viitoare sau trecute, care ar pune într-o lumină dezagreabilă și pe alții, și chiar pe mine însumi".

Trebuie să spunem că prozatorul pătrunde, totuși, rareori în lumea interioară „cu lentă, necruțătoare, francă și absolută sinceritate"... Însemnările privesc, mai ales, relațiile sociale ale autorului și viața de familie. Problemele conștiinței și ale creației sînt lăsate deoparte. Din *omul care scrie* răzbate, în fond, foarte puțin în acest jurnal. Este, în schimb, bine ilustrat omul care trăiește în mica și agitata comunitate scriitoricească, are prieteni și are, în chip fatal, dușmani, se amestecă în politică și are dezamăgiri mari... Ne putem face o idee despre omul social Rebreanu și despre cîteva din preocupările lui, dar creatorul pe care, în fond, îl așteptam ne rămîne aproape necunoscut. Lui Rebreanu nu-i place prea mult să mediteze la cărțile lui sau nu trece gîndurile sale pe hîrtie. Se rezumă să noteze (luni, 8 august 1927) că a terminat de transcris *Ciuleandra* și se arată puțin îngrijat de viitorul cărții: va cîștiga sau nu publicul?! Este în text și o mică aluzie la construcția cărții: „chiar construcția s-a făcut de la sine, pe măsură ce înainta compoziția...". Vorba *s-a făcut de la sine* este descurajantă pentru cine vrea să afle tocmai *cum se face* un roman, dacă există sau

[1] Text ales și stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu, addenda, note și comentarii de Niculae Gheran.

nu o tehnică premeditată, un proiect spiritual ascuns într-un proiect epic.

Veștile interesante vin din alt cîmp de preocupări: acela al ergografiei, cum i-a zis Barthes. Rebreanu scrie greu și nu are o mare bucurie cînd se așază la masa de lucru („creația e mai mult dureroasă decît agreabilă"). Naște greu, iar cînd naște e nemulțumit. Are un principiu simplu („a realiza viața") și e mereu zbuciumat dacă va reuși sau nu („nimica nu mă mai satisface"). Inspirația îi vine rar și, în genere, scrisul merge anevoie. Rebreanu se plînge, ori de cîte ori vine vorba de cărțile sale, de această cazna cumplită. Iată-l, de exemplu, la începutul *Crăișorului:* „Ce grozav de greu merge *Crăișorul!* De altfel, ce să mă mir, căci toate-mi merg greu; inspirația mea e lentă și totuși spontană. Mă apuc de scris și nu prea știu ce vreau să scriu. Doar o linie generală și nici aceea nu destul de clară. Tot eșafodajul, acea faimoasă construcție pe care mi-o laudă criticii, se face singură, din crîmpeie inspirate la întîmplare... Dar la *Crăișorul* e gravitatea că parcă nu prea știu ce vreau: roman istoric sau biografie romanțată? Ce va ieși nu știu. Ș-apoi n-am nici o femeie, nici un pic de amor. Nu va fi oare prea sever pentru cititor?" Și, în acest timp, îl omoară durerile de măsea, primește vizite, merge la Societatea Scriitorilor Români unde e președinte, negociază o casă, cinează într-o familie și acolo vede o doamnă insistentă pe care o ține însă la distanță...

Evenimentele vin repede și de peste tot, scrisul este mereu primejduit, amînat, *căznit* (o vorbă ce se repetă). Ține, pe 6 octombrie 1930, un *speach* simpatic, dar cu ce efort: „m-am căznit destul pînă l-am încherbălit". Rebreanu vrea ca lucrurile să fie bine *legate*, mersul acțiunii să fie ascendent, romanul *(Răscoala)* să aibă amploarea unei simfonii. „Numai de aș avea mai multă liniște" — se vaită el. N-o are și nici n-o caută în chip mai hotărît. Se lasă dus de mica istorie bucureșteană. Trece prin crize de descurajare: „Cum să scrii romane cînd toată vremea ești frămîntat de grijile cele mai materiale și mai vulgare? Mi-e imposibil să mă concentrez asupra subiectului meu transcedental, ca să zic așa, dacă veșnic trebuie să mă gîndesc la datorii și necazuri mărunte [...]. Sînt într-o stare de deprimare sufletească ucigătoare de orice inițiativă și cu atît mai mult de orice inspirație..." (4 decembrie 1931). Sentimentul de alarmă și disperare revine în această încărcată agendă de lucru ori de cîte ori omul social (foarte activ, foarte solicitat) se gîndește la manuscrisele sale. Își face, atunci,



un program sever: șapte ore de somn, plimbare o oră, evitarea somnului de după-amiază, de la orele 22 la 2 noaptea la masa de scris. Rebreanu își scrie cărțile noaptea. Ziua poate face orice, numai literatură nu.

Nu scrie ușor, cuvintele nu vin de la sine în frază. *Are fantezie, dar n-are expresie*, iată drama pe care o simte acest mare prozator. El *frămîntă* cuvintele și *se frămîntă* mereu și el, căci are sentimentul că nu nimerește formulele potrivite („ceea ce mă chinuiește este expresia; am în inimă senzația vie și n-o pot îmbrăca în cuvintele adecvate. Mă frămînt permanent pentru o frază sau un singur cuvînt..."). Poartă ani în șir un subiect în cap și cînd se așază să scrie nu știe cum să înceapă. Totu-i o masă informă de fapte și o presiune puternică asupra spiritului care nu-i capabil să pregătească un proiect de construcție, un scenariu. E semnificativă însemnarea din 11 iulie 1932: „Constat în tehnica scrisului meu sau mai bine zis a creației: iată că eu nu sînt capabil să elaborez amănunțit și anticipat în schiță un roman, fie pe hîrtie, fie în cap. Oricît m-aș sili, nu merge. Există în mine un haos de material, pe care însă nu-l pot organiza dinainte, ci numai scriind. Acțiunea se constituie singură în cursul scrisului, apar personajele cu trecutul și psihologia lor, răsar tipurile diverse, amănuntele, episoadele, decorul, în sfîrșit tot. *Răscoala* asta există în mine întreagă, dar într-o stare complect haotică. Singura organizare ce am izbutit s-o realizez, după ani de frămîntare, este o împărțire pe capitole cu o aproximație oarecare de conținut. Sînt însă sute de persoane, sute de episoade și mici detalii care, toate împreună și numai așa, constituie ceea ce este *Răscoala* mea. O țesătură complicată, vie și violentă, de oameni și fapte, toate fragmentare și alcătuind totuși un ansamblu perfect legat. Urzeala generală există. Bătătura vine țesînd și mai cu seamă alesul. De multe ori mă așez seara la biurou și încep un subcapitolaș fără să știu precis ce va cuprinde. După un contact asiduu cu hîrtia și cu mine însumi, cu fiece rînd ce scriu, se clarifică lucrurile și se așează într-o ordine organică. Modernii, chiar eu, repudiau inspirația. Și totuși ea e regina scrisului."

Reținem de aici cîteva elemente privitoare la *scrisul* (scriitura) lui Rebreanu, la ceea ce precede și incumbă actul de a scrie. Mai întîi, o mare energie difuză, haotică, presantă. O acumulare lentă și, iarăși, confuză de fapte mărunte și dispersate. O gestație lungă (3, 5 ani) și, cum s-a putut constata, o naștere dificilă. Haosul începe să se destrame și opera să capete contur pe măsură ce scri-

sul înaintează. Acum totul *se face, se leagă de la sine*. Prozatorul nu știe ce va urma, faptele se ordonează în funcție de o logică secretă a creației. Conștiința scriitorului n-o poate determina dinainte. Numai în actul propriu-zis al scrisului se manifestă acest extraordinar simț al creației (căci este un veritabil simț al creației la prozatorul acesta fără preocupări teoretice), un instinct sigur care-l duce spre soluțiile bune. Rebreanu nu scrie, apoi, dacă nu traversează mai întîi un număr de obstacole. Cînd scrisul merge ușor, prea ușor, intră în panică. Numai dificultatea este criteriul valorii, numai obstacolul depășit e semnul lucrului bine făcut. Stă uneori (cazul *Răscoalei*) cîte 12—14 ore în șir la masa de scris, evident noaptea, într-o *sforțare* uriașă.

*Jurnalul* confirmă, așadar, ceea ce bănuiam la lectura romanelor: *scrisul* înseamnă pentru Rebreanu o mobilizare impresionantă de forțe interioare, puternice și obscure. Conștiința nu le stăpînește și nu le manipulează de la început. *Scrisul* de-abia trezește gîndirea teoretică și tot *scrisul* își fabrică tehnica de care are nevoie. În fine, Rebreanu nu are un limbaj gata făcut și nu are, în genere, ușurința de a găsi limbajul adecvat. Discursul epic se alcătuiește, din această pricină, exasperant de greu. Sfîrșitul unei cărți echivalează cu o imensă eliberare a ființei. „În sfîrșit, liber...", notează prozatorul cînd termină *Răscoala*, și tot el, marcînd consecințele acestui lung travaliu: „m-am și simțit la urmă epuizat, parc-aș fi tras la jug, cu o somnolență aproape dureroasă. Dar în sfîrșit e gata..." Să nu ignorăm faptul că Rebreanu este o structură vitală, e un om bine clădit și cu o forță de muncă uriașă. Forța este însă în cazul lui în contradicție cu scriitura. Sînt oameni de litere, mai rău, mai firav construiți, care scriu impresionant de repede. Le reușește totul de prima dată. La Rebreanu ritmurile creației sînt încete și, de regulă, nimic nu-i iese prozatorului de la început. Sadoveanu lucrează cîteva zile pe an (nu mai mult de o lună, dacă datele pe care le avem sînt exacte) și el nu manifestă nici o dificultate de a scrie. Descoperit, izvorul din stîncă curge în ritmuri egale și abundente, după care se retrage pentru o lungă perioadă. Rebreanu aparține altei categorii de spirite. Aceea a prozatorilor care nasc în suferințe atroce. Creangă, I.L. Caragiale, Slavici, Camil Petrescu, Preda se plîng de dificultatea de a scrie. E cunoscută imaginea povestitorului ieșean care asudă abundent în timp ce *ticluiește*, *sucește* în chip și fel o propoziți pînă ce propoziția sună bine. Creangă este, ca și I.L. Caragiale, un caligraf, și chinurile lui sînt acelea ale



artistului care vrea perfecțiunea formală. E un spirit *de finețe*. Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat Bengescu, Preda, adică marii realiști, se află într-un raport special (adeseori de ostilitate) cu obiectul epic. La Rebreanu, cel puțin, ostilitatea începe cu limba care *nu vine*, nu se supune, nu se fixează într-o ordine muzicală sau plastică. Creangă, Caragiale, Sadoveanu, chiar Preda sînt spirite auditive. Rebreanu trebuie să-și cucerească de fiecare dată limbajul, *trage la jug* și, la urmă, iese ceva imens și masiv, fără sclipire, fără ritmuri determinabile. Și, totuși, acesta e limbajul potrivit pentru proza lui cenușie și puternică.

*

Toate acestea pătrund prea puțin, ca să nu spunem deloc, în *Jurnalul* prozatorului. El este, din acest punct de vedere, descurajant la lectură. Ca să înțelegem ceva din profunditatea creatorului trebuie să ne adresăm operei de ficțiune și interviurilor reproduse de N. Gheran la sfîrșitul *Jurnalului*. *Spovedania* în intimitate nu atinge decît zona suprafețelor.

Interesante, vii sînt, în schimb, notațiile omului de lume. Rebreanu este, repet, un om social, și dorința lui de însingurare nu e convingătoare. Deși detestă moravurile vieții literare, continuă să trăiască în mijlocul ei și participă la vanele lupte interne. *Jurnalul* e plin de fapte ce vin din această zonă. Urmărindu-le, ne putem face o idee despre modul de a fi scriitor în lumea noastră. Face politică deși politica îi aduce recompense mediocre, se pregătește cu fervoare pentru întîlnirea cu un prim-ministru și, cînd are loc, întîlnirea e de o banalitate totală, se duce la cafenea și acolo aude ce spun unii și alții despre el... E un individ prietenos, dar pentru că are succes ca scriitor și om social e pizmuit de confrați. În jurul direcției Teatrului Național se dă o cruntă bătălie. Sînt angajate forțe mari, orgoliile delirează, atacurile în presă se întețesc, prietenii devin frați dușmani...

Rebreanu nu trece netulburat prin acest teritoriu. Lovește cu vorbe aspre pe adversari și promite să-i bage în romane ca personaje, se înțelege, negative (Crainic). Alteori e demoralizat, sceptic, vrea să se retragă în pustiu și să se gîndească la oameni de departe. Faptul nu-i cu putință la meridianul nostru și nici scriitorul nu are o fire de sihastru. Revede, atunci, pe C. Baltazar, ia masa cu familia Sorbu, „execută" între patru ochi pe N. Davi-

descu care-l injură urît în spate și-l laudă în față, petrece o seară cu Eftimiu care e cordial, dar îl combate pe ascuns... I se făgăduiește prozatorului o mare funcție în cultură, însă în ultimul moment i se dă altceva, nesemnificativ. „Am căzut din pom" — notează cu stupefacție autorul. La Madrid merge la „Prado" și e impresionat de Goya și El Greco. Vede o corrida și înregistrează sec scenele importante. E limpede că nu-i pasionat de spectacol. Se întoarce prin Paris și aici se întîlnește cu multă lume. Unele accente din *Jurnal* sînt enigmatice și crude. Pe 6 iunie 1929, stă scris, de pildă, ca un moment al zilei, „contramandarea pîrței". Mai înainte vorbise de „pîrțul predanesc". La Paris ia masa la „Poccardi" și „Drouet" și, ca tot românul, întreprinde o expediție prin magazine. Cumpără parfumuri, o duzină de ciorapi și trei duzini de batiste. Termină banii și se liniștește.

La București comedia reîncepe: întîlniri cu scriitorii, cu actorii, atacuri în *Curentul* lui Șeicaru. Bîrfa e în toi, și amicul Eftimiu se dovedește a fi „ordinar". Se organizează o cabală împotriva Președintelui *Societății Scriitorilor Români* și Rebreanu îi ține cu greu piept. Printre conjurați se află Nichifor Crainic, Gregorian, Scarlat Calimachi, Romulus Dianu... O moțiune, semnată de nouăzeci și doi de scriitori, îi ia apărarea. Au loc alegeri la Societate și scandalagiul Gregorian amenință cu parchetul. Rebreanu este reales președinte cu cincizeci și șase de voturi. Se simte, cu toate acestea, „abătut, plictisit, amărît și parcă zdrobit". Are presimțiri rele. Primește în ziua de 12 mai 1930 pe futuristul Marinetti și ține un mic discurs. Mai mult jurnalul nu spune. Rebreanu e preocupat de campania împotriva lui și se gîndește să facă o confesiune publică privitoare la un moment obscur din biografia lui, acela pe care îl speculează adversarii: „o sărmană neglijență de băiat tînăr, pedepsită și ispășită, vai, atît de cumplit". Lucrurile sînt clare, însă dușmanii, înrăiți, inventivi, scot mereu la iveală delicte noi: prozatorul ar fi trimis o scrisoare de simpatie către colaborationistul Slavici și ar fi luat bani de la ziarul *Ziua*... Rebreanu are de ce să fie exasperat.

*Jurnalul* se învîrte multă vreme în jurul acestui scandal, semnificativ pentru lumea literară românească. „Clica Crainic" e în ofensivă, „scîrba de Dianu" îl atacă în *Curentul* (1930) și, întîlnindu-l într-un cerc de cunoscuți, prozatorul îl ignoră. Neobositul Gregorian se laudă la „Capșa" că o să-l distrugă și, iritat, Rebreanu face un comentariu în caietele lui despre dușmănia literară. „Mi-e o scîrbă infinită", zice el. E superstițios, crede



în semne. Într-o zi, îi cade un paianjen pe masă, îl alungă, paianjenul reapare pe marginea cărții și, intrat la idei, prozatorul se întreabă *ce-o fi?!* Este primit de regele Carol al II-lea și scena e bine narată. Își cumpără un loc de vie și o casă la Valea Mare și, devenit fermier, Rebreanu se arată interesat de recoltă. Face bulion, vinde pere și se gîndește să se instaleze definitiv la țară. E în proces cu Nichifor Crainic și, lipsind de la tribunal, e condamnat; „e la mijloc o murdărie țigănească crăiniceană", scrie el cu amărăciune. E dator pînă peste cap și creditorii îi dau roată. La Valea Mare scoate șuncile la afumat din saramură și le pune la zbicit. Apoi pune al doilea rînd de șunci la saramură și cîrnații la fum. Apare personajul Lache, administratorul, și despre el va fi mereu vorba în *Jurnal:* Lache face gardul la dependințe și a pritocit vinul, Lache cumpără un sac cu tărîțe pentru purcei, Lache a reintrat în serviciu și se ocupă de vacă, de scroafa cu purcei de neam „Mangalița"... Fermierul e bucuros, scriitorul are în continuare necazuri. „Escrocul" Gregorian amenință, Crainic din nou îl înjură prin gazete. Sînt și momente de relaxare. Merge, de pildă, la meciul de fotbal România—Viena sau ia lecții „de florărie" de la inginerul Iacobi... Acestea sînt, totuși, puține, și *Jurnalul* înregistrează cu precădere amărăciunile spiritului. Cum și zice într-un rînd autorul: „firește, cît timp nu sînt întîmplări rele de notat jurnalul e neglijat...". *Jurnalul* dă o imagine de coșmar. Toți acești Gregorieni care amenință, injuriază, scormonesc trecutul și se adresează tribunalului umblă după posturi și, cînd nu le primesc, iar amenință, iar injuriază... Prozatorul e veșnic hărțuit de ei și însemnările sale intime arată că nu are forța să se izoleze în lumea creației. Poate că Rebreanu are și o altă existență, mai plină, mai profundă, dar jurnalul n-o arată. (viața erotică este, de pildă, total absentă). „Lichelismul colegilor" i-o acoperă pur și simplu.

Nedreptățit de oameni inferiori lui din toate punctele de vedere, Rebreanu nedreptățește și el pe alții care ar fi meritat din partea sa mai multă stimă. Notațiile despre Lovinescu sînt regretabile ca atitudine morală și, altfel, ca lipsă totală de intuiție: „e un amator grozav de fleacuri literare; toate bîrfele le savurează; are cred informatori care îi raportează tot ce se șoptește la Capșa...". Și, apoi, eterna învinuire adusă *revizuirilor critice:* „credințele lui critice sînt mult mai șubrede și mereu supuse unor revizuiri pe măsură ce cineva izbutește să-l ciocănească mai persistent". Totu-i fals și dovedește o lipsă de stimă intelectuală ce

ne pune pe gînduri. Dacă așa se judecă în intimitate spiritele mari, ce să-i mai reproșăm „scîrbi" de Dianu și „jevrei" de Gregorian, care scriu ceea ce scriu și otrăvesc, realmente, viața unui mare prozator? E regretabil, desigur, că E. Lovinescu e amator de fleacuri și savurează cu atît nesaț bîrfele de la Capșa (admițînd că așa stau lucrurile), dar dacă răsfoim *Jurnalul* lui Rebreanu observăm, contrariați, că prozatorul însuși e obsedat de aceleași fleacuri și aceleași bîrfe. Și nu pe stradă sau la cafenea, ci în intimitatea unui jurnal, acolo unde este numai el cu sine însuși... O dovadă în plus că scriitorul român e intoxicat de moravurile unei vieți literare pe care, în planul conștiinței, le detestă.

*Jurnalul* are, repet, valoarea unui document și, citit dincolo de aceste considerente morale, lasă impresia că adevăratul creator locuiește în afara lui. Rebreanu își leapădă aici gîndurile rele, crizele de mizantropie, întîmplările neplăcute prin care trece, și nu e boară deloc în sine, cum promisese. Din această pricină problemele adevărate ale creatorului nu pătrund în jurnal.

## UN NEOBIȘNUIT DICȚIONAR

*Dicționarul personajelor lui Dostoievski* de Valeriu Cristea este o carte neobișnuită. Un dicționar biografic și critic scris de un eseist care interpretează un prozator prin personajele lui, mari și mici. Primul volum cuprinde romanele cele mai cunoscute *(Crimă și pedeapsă, Idiotul, Demonii, Adolescentul, Frații Karamazov)*, al doilea (anunțat în prefața cărții) va extinde biografia și analiza asupra celorlalte scrieri. Un proiect critic grandios, în bună parte realizat, premieră absolută — după cîte sîntem informați — în literatura critică dostoievskiană. Criticul este conștient de riscurile aventurii sale și, în prefața citată, dă lămuririle necesare. El a voit să cuprindă, în totalitatea ei, „masa umanității dostoievskiene" și, printr-o lectură dreaptă, să repună în drepturi micile personaje, *oamenii mărunți și buni* ignorați de regulă în exegezele dostoievskiene. Acestea se ocupă de „vedetele" operei și se întîmplă că vedetele (eroii centrali) trag spre *demoniac*, configurează mai ales o tipologie a crizei morale, a „răului" din ființa umană. Ideea lui Valeriu Cristea este că există în opera lui Dostoievski o întinsă populație de *umiliți și obidiți* care, prin morala și modul lor de existență, concurează serios pe nihiliștii, cinicii, demoniacii din primele rînduri ale operei. Mici grefieri și ușieri, căpitani fără noroc care nu ocupă mai mult de două-trei rînduri într-un roman, studenți scăpătați care apar și dispar fulgerător în narațiunea acaparată de alții: ei au o filozofie a lor de viață și pronunță, uneori, propoziții memorabile, ca acel căpitan din *Demonii* care, auzind că nu există Dumnezeu, se întreabă cu nedumerire: „Dacă Dumnezeu nu există, atunci ce fel de căpitan sînt eu?"...

Valeriu Cristea face dreptate acestor asupriți ai destinului și oropsiți, a doua oară, de critica literară. Iată-l pe Dardanelov, erudit profesor de istorie, care bate cîmpii și nu știe să răspundă la întrebarea școlarului obraznic Kolea: *cine a întemeiat Roma?!*... Și același Dardanelov îndrăgostit de Krasatkina, mama obraznicului Kolea, femeie încîntătoare și inaccesibilă. Criticul scrie cu înțelegere și ironie afectuoasă despre sărmanul profesor, e limpede că personajul îi place, îi ia apărarea și-i face un portret moral verosimil. Iată-l și pe Mavriki Nikolaevici Drozdov din *Demonii:* căpitan de artilerie, umbra Lizei, logodnicul „inadmisibil de înalt", umilit mereu și mereu iertător... Valeriu Cristea îi reconstituie biografia și-l fixează la urmă într-un admirabil portret: „martir al erosului, străbătînd calvarul dragostei neîmpărtășite, bunul melancolicul și timidul Mavriki Nikolaevici cu ceva donquijotesc în cultul lui idealist pentru femeie ca și în stîngăcia și înfățișarea sa fizică este un «cavaler al tristei figuri». După moartea Lizei — ne comunică naratorul — «a plecat nu se știe unde». Umbra credincioasă a eroinei, el apare și dispare în roman odată cu ea"...

Oriunde deschizi dicționarul dai peste asemenea destine traduse în limbajul unei eseistici superioare. Valeriu Cristea este un cititor neobișnuit de pătrunzător și elogiul pe care el l-a adus lui G. Ibrăileanu *(cel mai mare, cel mai bun cititor din literatura română)* sugerează și o vocație personală. El însuși face parte din aceeași familie de spirite. Nu cunosc, azi, în critica română un *lector* mai devotat unei cărți, un cititor mai atent, mai angajat moralmente în lectură decît Valeriu Cristea. Ca profesionist, el nu cunoaște indiferența profesionistului care, după un număr de cazuri, desface măruntaiele operei fără a mai fi tulburat. Cristea este un lector afectiv, adică unul pasionat de adevăr și de *viața* care există, transfigurată, în textul literar. Dovadă și acest dicționar în care esteticul este judecat ca o categorie a umanului sau, mai bine zis, esteticul este văzut totdeauna din direcția umanului.

La acest punct, Valeriu Cristea se întîlnește din nou cu G. Ibrăileanu, critic în esență moralist, pasionat de caracterologie pînă și în studiul ideologiei românești. Ce este, în fond, *Spiritul critic* dacă nu o încercare de a explica evoluția ideologiei românești prin structura *temperamentului* și arhetipurile spirituale ale provinciei?



Valeriu Cristea are alte repere și cercetează în operă alte cauzalități. Pasiunea lui pentru *morală* îl plasează însă în aceeași lojă a spiritului critic cu autorul volumului *Creație și analiză*. Criticii care gîndesc astfel literatura văd în ea o expresie a totalității ființei, și tipologia unei cărți este pentru ei o formă posibilă de viață. Ficțiunea concurează realul și îmbogățește, în cazul marii creații, tipologia realului. G. Ibrăileanu examinează din acest unghi personajele lui Caragiale și, cînd îl recitim azi, vedem că lectura lui rămîne în picioare. E o lectură posibilă și, de o judecăm astfel, ca expresia unei individualități, rămînem uimiți cît de pătrunzător și de îndîrjit este spiritul moralistului care caută cu însuflețire (un cuvînt potrivit) în lumea imaginarului legile vieții comune.

În *Dicționarul personajelor lui Dostoievski* ce se vede întîi la lectură este capacitatea epică a criticului, priceperea (și plăcerea, aș zice chiar: marea lui plăcere) de a pune ideile într-o fabulă, de a *povesti* un destin literar. Fiind însă critic și nu prozator, Valeriu Cristea întocmește biografia personajului pe măsură ce o judecă și o introduce într-o tipologie a spiritului. El consultă, în acest timp, pe alți exegezi, citează opinii autorizate, strînge toate elementele dispersate în carte într-un portret unic, părăsește, tactic, biografia pentru a face caracterologie și a fixa locul și funcția personajului în narațiune. Deschid la întîmplare *Dicționarul* și parcurg articolul despre Arkadi Makarovici Dolgoruki din *Adolescentul:* este, întîi, o reconstituire amănunțită a genealogiei eroului, urmată de istoria vieții lui (copilăria, școala, mutarea la Petersburg și intrarea propriu-zisă în acțiunea romanului), după care criticul se oprește pentru a da o primă caracterizare despre funcția personajului în narațiune. Ca totdeauna, Valeriu Cristea găsește formele norocoase: „adolescentul este un tipic personaj de legătură, un erou-suveică, una din acele ștafete iuți pe care scriitorul le lansează pe străzile Petersburgului său". Biografia eroului este căutată, în continuare, prin toate cotloanele cărții și luminată progresiv prin referirile la relațiile cu alte personaje. Structura interioară și ideologia lui Arkadi Makarovici se configurează lent, dar sigur, în această povestire critică excepțională. După ce a adunat toate amănuntele vieții și a notat propozițiile capitale ale eroului, criticul dă o judecată finală. Arkadi este „o ființă de ungher", „un visător care visează putere", „un personaj-sinteză", vital, demoniac, stăpînit de o idee.

Ce surprinde în această biografie și în celelalte e verva intelectuală și, aș zice, puterea de convingere a criticului care îmbrățișează cauza individului, mare sau mic, cu egală seriozitate. Rezultatul este că personajul devine, în sfera lui, verosimil și capătă o anumită grandoare. Pentru o clipă, ușierii și grefierii ies din ungherele existenței lor și strălucesc în pagina critică. Au și ei, în fine, dreptul la cuvînt, există cineva care are răbdare să-i asculte și să le interpreteze cum trebuie gîndurile. Criticul mai face ceva pentru ei: îi introduce în marile familii literare. Iat-o pe nefericita Lidia Ahmakova, care nu pare în toate mințile: „palidă Ofelie a unui Hamlet foarte consistent [...] e în orice caz una din femeile vesele din anturajul lui Versilov"... Povestea vieții ei este o mică schiță în care ficțiunea se întoarce din nou în viață și capătă coerența și puterea de semnificație a unui destin. În roman *(Adolescentul)*, ciudata Lidia trece aproape neobservată. În eseul lui Valeriu Cristea ea devine memorabilă, viața ei pierdută, fragmentată, capătă sens.

Astfel de lecturi programate (lecturi care reconstituie dosarele de existență ale personajelor) nu nedreptățesc, să ne înțelegem, marile personaje. „Vedetele" au locul lor în carte și analiza nu e mai puțin atentă și pătrunzătoare. Raskolnikov, Karamazovii, Mîșkin, Nastasia Filipovna (Barașkova), Kirilov, Stavroghin, Verhovenski, Zozima... sînt cercetați din mai multe unghiuri în întinse eseuri de sine stătătoare, admirabil scrise, printre cele mai bune care există la noi. Formula critică a lui Valeriu Cristea găsește aici o maximă împlinire. Eroul de ficțiune este, întîi, reconstituit din fragmente, apoi disecat cu o favoare de experimentat chirurg și din nou reîntregit într-un portret moral, urmat de un portret ideologic... Nu sînt ignorate, cînd e vorba de biografie, zvonurile contradictorii, după cum nu sînt trecute cu vederea elementele de ordin material (căldura, lumina soarelui, luna, ceața) care însoțesc personajele.

Valoarea unei cărți de acest fel depinde nu numai de bogăția și exactitatea informației (ireproșabile în *Dicționarul personajelor lui Dostoievski)*, depinde, în primul rînd, de originalitatea viziunii critice asupra unor personaje care au devenit arhetipuri literare. Într-o carte despre Dostoievski vrem să știm, în primul rînd, ce gîndește autorul despre Raskolnikov, Stavroghin, Mitea și Ivan Karamazov... și în ce măsură schimbă punctul de vedere acceptat de critica de specialitate. Ce pot să spun, citind studiile lui



Valeriu Cristea (fiecare însumînd cam cincizeci de pagini obișnuite), este că interpretul de acum arată, întîi, o mare fidelitate față de text. El lasă deoparte, pentru moment, ideile devenite clișee în critica literară (demoniacul, sufletul faustian, nihilismul...) și analizează cu maximă intenție *natura umană* a personajului, punînd în valoare orice gest, orice fapt care ar putea da o idee despre viața interioară. Multe prejudecăți se corectează, astfel, din mers și, la urmă, eroul se înfățișează sub o înfățișare verosimilă. Mi s-au părut temeinice și convingătoare analizele lui Valeriu Cristea, îndreptățite și altfel: prin creația critică, puterea de sinteză și capacitatea de expresie. E uluitor cîte lucruri știe să scoată criticul dintr-un text, ce detalii observă el într-o carte citită de atîtea ori. O „vorbuliță" aruncată la întîmplare, o mișcare a capului sau, cazul Matrioșei *(Demonii)*, o ridicare a „pumnișorului" sînt decodate, puse în relație cu alte gesturi, vorbe... și fixate într-un portret critic de o mare pregnanță.

Impresia generală este de soliditate și adevăr. Nimic nu pare gratuit, nici o frază nu dă sentimentul de joacă a spiritului. Și, totuși, cîtă imaginație critică se consumă în aceste pagini serioase! *Dicționarul* lui Valeriu Cristea îmi pare una din operele critice cele mai importante apărute la noi în ultimele decenii.

## ROMANUL ACTUAL

E mai greu pentru un critic să justifice *de ce avem roman* decît (cum a dovedit, în 1927, M. Ralea) *de ce nu avem roman*. Să spunem că *avem roman* pentru că, după Duiliu Zamfirescu, M. Sadoveanu și Liviu Rebreanu, au apărut în ultimii cincizeci de ani prozatori specializați în roman, adevărați profesioniști ai genului. A apărut și o *conștiință a romanului* la romancieri și la criticii literari. Anii '30 au fost, cred, decisivi. Romanul românesc s-a sincronizat atunci rapid, și-a pus în discuție temele și structurile, a apărut o *teorie a romanului* bazată pe ideea de experiență și autenticitate. Romanul începe să fie gîndit altfel și începe, realmente, să fie altceva decît o nuvelă mai lungă. Se schimbă într-o oarecare măsură și modelele lui: lîngă Balzac, Stendhal, Flaubert, Tolstoi, apar Dostoievski, Gide, Proust și chiar (prin cîteva încercări de a-i folosi tehnica) Joyce.

După război s-a cultivat cu precădere *romanul-frescă* în prelungirea realismului din secolul trecut. Balzac, Tolstoi și, în genere, realiștii clasici (sau clasicii realismului) trec din nou în primul plan. Se consideră, în genere, că o realitate socială și psihologică nouă poate fi cuprinsă și exprimată prin vechile tipare romanești. Un estetician ca Lukács gîndea în acest sens. Mai era și convingerea, veche în critica literară, că nu formele romanului contează, ci substanța romanului, calitatea observației morale și autenticitatea stilului. G. Călinescu nu pune, de pildă, mare preț pe structura formală a romanului și încă din anii '30 ia în rîs pe autorii care se dau în vînt după metode, tehnici epice. Rămîne și mai tîrziu la aceleași idei. E semnificativă discuția pe care o deschide



revista *Viața Românească* în 1957 (nr. 6) privitoare la statutul romanului actual. G. Călinescu *(Reflecții mărunte asupra romanului)* e de părere că romanul actual este ceea ce a fost și în secolul al XIX-lea: „O scriere tipic realistă, demonstrarea unei idei printr-o experiență". Și tot el: „romanul modern studiază omul comun și face anatomie și clasificație, întemeindu-se exclusiv pe concret și scoțîndu-și specimenele din viața diurnă. El este genul eminamente prozaic, cel puțin în punctul de plecare, și care evită eroii legendari și geniile, lăsați pe seama epopeii și a biografiei"... Sînt ideile pe care criticul le formulase și în 1946, într-un eseu celebru.

Deși Marin Preda nu este de acord că romanul modern trebuie să rămînă la *studiul umanității canonice* (căci, zice el, M. Sadoveanu n-ar aparține, atunci, literaturii din ultima sută de ani!), el gîndește romanul modern — în privința modelelor cel puțin — într-un chip aproape asemănător. În niște *Note ocazionale*, publicate în același număr al *Vieții Românești*, autorul *Moromeților* spune că patru sînt, după el, modelele romancierului modern. Să se observe că toate patru aparțin secolului al XIX-lea: „Putem spune fără să greșim că toți învață de la *Balzac* să nu ignore rolul mecanismului social, de la *Tolstoi* să spună adevărul despre mișcarea sentimentelor, de la *Victor Hugo* să caute excepționalul și surpriza vieții, de la *Dostoievski* să nu ignore adîncimea fără sfîrșit a sufletului omenesc"... Acestea sînt, desigur, modelele lui Preda, dar, cercetînd principalele romane apărute între 1944—1960 *(Sfîrșit de veac în București, Desculț, Un om între oameni, Bietul Ioanide, Moromeții, I, Groapa, Cronica de familie, Scrinul negru)*, constatăm că modelele, formulele se repetă. Asta și pentru că romancierul român pune accentul, în relația istorie — individ, pe *istorie* și este fascinat de mecanismele ei.

Cînd accentul se deplasează spre *individ* (în deceniul al VII-lea), se schimbă ceva și în structura romanului. Preda din *Intrusul* este altul decît cel din *Moromeții*. N. Breban, Al. Ivasiuc, D.R. Popescu, mai tîrziu Buzura (în *Absențiii*), G. Bălăiță, Sorin Titel încep să gîndească romanul mai mult decît *scriitura unei aventuri*. Proust, Joyce, Kafka, Virginia Woolf, Malraux, Camus, romancierii americani, *noul roman* francez, Dostoievski (în continuare), Thomas Mann, Musil, Döblin, Durell încep să fie citiți cu mai mare luare-aminte și, în mai multe cazuri, lecturile se dovedesc a fi productive. Nu este vorba că romanul românesc „imită" un model sau altul, ci de

altceva mai profund: romancierul român descoperă și alte moduri de a gîndi și de a scrie un roman în măsura în care descoperă că omul postbelic nu este numai „suma relațiilor sociale", (Marx) cum nu este numai suma complexelor abisale (Freud). Sînt tehnici epice care favorizează accesul spre ceea ce Sartre numea *totalitatea ființei* și ele trebuie cunoscute, nu pentru a fi copiate (nici un prozator autentic nu poate face așa ceva), ci pentru a corecta un demers epic, a inspira o cale nouă de acces, a provoca (acesta este termenul exact) spiritul creator să-și pună probleme.

Uneori efectul este contrar, romancierul contestă modelul, descoperă altceva mai aproape de modul lui de a înțelege și de a privi lumea: în ambele cazuri cunoașterea iese în cîștig și, sporind cunoașterea, sporește și calitatea operei. Procesul de sincronizare a fost, iarăși, rapid. În mai puțin de un deceniu romanul renunță la ambițiile lui monografice, totalizante. Romanul este din ce în ce mai puțin o întinsă cronică obiectivă și încearcă să devină fie o analiză de tip existențialist (Breban, Buzura), fie un eseu romanesc (Paul Georgescu, Al. Ivasiuc, Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu).

După 1970 romanul românesc a devenit, în primul rînd, *politic*. Prozatorul revine la *istorie* cu altă conștiință asupra istoriei și, evident, cu altă atitudine față de ea. Nu mai scrie (decît în rare cazuri) romane-frescă, romane *polifonice* (Albérès). Cînd nu este o confesiune *(Fețele tăcerii, Vocile nopții, Somnul vameșului, Biblioteca din Alexandria, Galeria cu viță sălbatică, Războiul amintirilor, Cel mai iubit dintre pămînteni...)*, romanul tinde să fie mai mult un document decît o ficțiune despre epoca dogmatică *(obsedantul deceniu)*. A apărut chiar ideea unei crize a ficțiunii în literatură, nu numai la noi.

Lîngă romanul politic există, în deceniul ultim, un roman, să-i spunem *mitic* (D.R. Popescu, Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu) care are mai multe surse. Una este proza postbelică a lui Eliade *(La Țigănci, Pe strada Mântuleasa, În curte la Dionis, Noaptea de sînziene)*, care se desparte de fantasticul tradițional în cîteva puncte esențiale. Eliade readuce fantasticul în istorie și—fapt important — dezvăluie prelungirile mitice ale istoriei. Narațiunea se umple de *semne*, textul are totdeauna două nivele, existența se resimte la tot pasul de dialectica sacrului (miticului) și a profanului. Al doilea model este proza sud-americană, care a readus în



prim plan epicul (sub forma lui carnavalescă) și a dovedit că se poate face un roman modern asociind politicul cu miticul.

S-a dezvoltat, apoi, în literatura din ultimii ani, un tip de roman preocupat de *aventura scriiturii* (Sorin Titel, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu...). Retorica romanului devine o temă a romanului. A scrie e un fapt de existență ce merită să fie relatat într-o carte. Eseul pătrunde, pe această carte, în roman și dă o perspectivă mai largă ficțiunii. Sorin Titel folosește în chip ingenios tehnica *noului roman* și inventează o tipologie originală care trăiește simultan în timpul istoric și în timpul memoriei. Calofilia pe care o detesta așa de sincer Camil Petrescu se umple de sensuri.

Continuă să se facă *roman psihologic* (Dana Dumitriu, Maria Luiza Cristescu...) și este în mare expansiune *romanul istoric* (Eugen Barbu, Eugen Uricaru, Paul Anghel, Dana Dumitriu...). A apărut și un *roman parabolic* (Octavian Paler, Marin Sorescu): o parabolă tratată cu mijloace epice moderne despre existență și mecanismele puterii. *Viața pe un peron* e un roman-dezbatere, un roman despre condiția umană scris în stilul *eseului romanesc*. Acesta din urmă a continuat să cîștige teren în proză. Îl aflăm aproape în toate tipurile de roman. După Al. Ivasiuc și Paul Georgescu *(Revelionul, Vară baroc, Solstițiu tulburat)*, au apărut și alți prozatori interesați de un romanesc al ideilor. N. Breban, de exemplu, care după 1970 a publicat *Îngerul de gips, Bunavestire, Don Juan* și *Drumul la zid)*, romane masive, în care tematica și unghiul de vedere existențialist mai vechi se complică prin stilul tot mai acut sarcastic. Marile mituri (puterea, iubirea, religia) sînt trase spre zonele derizoriului, ironicului.

Revin, acum, la întrebarea de la care am pornit. Romanul românesc a cîștigat, cred, în ultimul deceniu, următoarele elemente.

1. O mai mare conștiință de sine și o atitudine mai radicală (vreau să spun: mai lucidă, mai liberă, mai profundă) față de *istorie*.

2. Și-a întărit estetica proprie și și-a diversificat formele. Asta presupune un proces de sincronizare și de adîncire a epicului. Ideea veche că viața produce și proza exprimă ceea ce produce viața este înlocuită cu alta mai aproape de natura procesului artistic: romanul exprimă și ceea ce viața ascunde, arta dă o semnificație și faptelor ce par în viață lipsite de semnificație.

Pentru a cuprinde acest proces trebuie ca romanul să-și modifice strategia și să-și înnoiască mijloacele.

3. Romanul descoperă, în fine, că omul secolului XX e o ființă mai complexă și că opțiunile lui politice și intelectuale pot spune ceva despre natura lui. *Omul este o divinitate înlănțuită de circumstanțe*, zice un mare prozator din acest deceniu. Adevărat, dar omul a descoperit că poate pune în discuție aceste circumstanțe: e victoria lui, e libertatea lui, e șansa lui de a nu se lăsa înlănțuit de tot de circumstanțe. Tot acum scriitorul descoperă că în omul terorizat de istorie există, supraviețuiește omul mitic: omul care nu și-a pierdut arhetipurile, omul care duce mai departe *un fel de a fi în lume*.

4. Legat de aspectul dinainte, mai trebuie spus că prozatorul român a renunțat să mai creadă că istoria este mereu sublimă, că istoria are totdeauna dreptate, că marele mecanism acționează după legi raționale. Istoria poate fi manipulată și a lua apărarea omului în fața ei este sarcina scriitorului.

5. Romanul s-a intelectualizat, a devenit mai speculativ, ideile au pătruns mai adînc în discursul epic, autorul și personajele din cărțile publicate în ultimii ani nu evită complicațiile spiritului. Eroul lui Preda vrea să creeze o *nouă gnoză*, după ce în anii '60 voia să întemeieze o *nouă religie*. Modificare semnificativă. Personajele lui Paul Georgescu participă și se definesc, caracterologic, în cadrele unui „banchet" în stil platonician, care se întinde atît cît se întinde cartea. Eroul din *Viața pe un peron* încearcă să înfrîngă frica existențială prin dialectica spiritului. Gîndirea îl întemeiază, ca om, și-i dă o identitate...

6. Romanul a devenit mai analitic, structurile lui s-au complicat, stilul liniar (cronologia unei vieți) a fost aproape în întregime abandonat. Romanul românesc a pierdut, putem spune, *povestirea*. Romancierul nu mai vrea sau nu mai știe să povestească. E bine? E rău? M. Preda zicea că este foarte rău. El însuși regreta că s-a dezvățat să mai povestească și spera ca într-o zi să recapete acest har. Romancierii tineri nu-și mai pun astfel de probleme, dar asta poate să-i coste mult. Nu cred că romanul actual poate renunța totalmente la epic. Dacă renunță, abandonează una din formele cele mai sigure de penetrație și, nu evit să spun, de seducție. Publicul trebuie, dar, să fie sedus de o carte pentru ca să poată fi cîștigat de partea ideilor ei. Prevăd, dar, o *reepicizare* a romanului, o recuperare a *povestirii*, o regîndire în termeni moderni a *romanescului* în roman.



7. Romanul românesc a renunțat, cu unele excepții, la o tipologie reprezentativă (pleonasm inevitabil). Puțini eroi literari memorabili au apărut în ultimul deceniu. Numai prozatorii care se țin încă de vechile modele epice își mai dau silința să creeze *personaje exponențiale*. M-am întrebat și altă dată dacă este la mijloc o estetică deliberat acceptată sau o lipsă de vocație transformată într-o estetică de circumstanță. Nathalie Sarraute și alți *noi romancieri* și-au făcut, se știe, un program din a evita creația de *figuri reprezentative*, de *tipuri* care din cărți să pătrundă în viață și, adesea, să devină puncte de reper și chiar modele pentru existență (Don Quijote). Mulți prozatori actuali gîndesc în același fel, dar sînt și mai mulți care nu propun în scrierile lor o tipologie memorabilă pentru că nu știu s-o construiască.

8. Am scris și altădată că nu poate fi confundat curajul estetic cu cel social. Multe *romane politice* se bazează doar pe curajul social. Scuza pe care o aduc cei ce prețuiesc asemenea cărți este că scriitorul spune adevărul, atacă problemele grave, demistifică istoria. Adevărat, dar prin ce se deosebește, atunci, romanul de o carte de istorie sau sociologie? Rostul literaturii este, desigur, să dea pregnanță umanului. Fără artă, cel mai tragic conflict este sortit să fie uitat.

9. Romanul politic a avut și are în continuare șansa de a interesa publicul. Sînt însă semne de oboseală, au apărut deja clișeele, unii autori nu mai ies din obsedantul deceniu. S-au scris multe cărți pe această temă, au apărut însă puține imagini memorabile despre veritabilul tragism al acelei epoci. Tot descriind mecanismul stalinismului (nu vorbesc aici de calitatea acestei descripții), scriitorul a uitat să mai înfățișeze dramele individului comun. *Romanul politic* trebuie, pe scurt, să-și regăsească adîncimea și conștiința estetică sau va ieși din sfera interesului general.

10. Romanul actual este prea stufos, prea complicat, sofisticat, uneori ilizibil. Nu este atît o problemă de stil, cît de modul de a gîndi literatura. Ca și regizorul român, prozatorul român vrea să tragă mereu lozul cel mare: să fie, așa, ca Proust, ca Joyce, să fie pus într-o descendență ilustră. Să fie, n-am nimic împotrivă, dar romanul iese lamentabil, fac un mare efort să-l parcurg și la urmă, n-am nici un cîștig. Impresia mea este că se fabrică azi un

roman mărunt psihologic, marginal, fără orizont epic, cum se fabrica mai înainte un roman de un absurd idilism. E un mod exagerat de *a simboliza*, de a face cu ochiul din text, de a transforma *psihologia* în curată *pisălogeală*.

Aș reformula dar programul lui G. Călinescu din 1946 și aș zice: romancierul român trebuie să abandoneze jurnalismul în roman, să privească politicul din perspectiva umanului, să învețe (sau să reînvețe) să povestească, să nu evite, cu atîta obstinație, creația de tipuri și să nu reducă sfera romanului, atunci cînd se interesează de istorie, la dramele clasei politice din anii '50.

## SFIDAREA RETORICII, RETORICA SFIDĂRII

Cinci tineri (Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Marin și Alexandru Mușina) publică la Editura Litera o plachetă de versuri ilustrată de Tudor Jebeleanu și prefațată de Nicolae Manolescu. Toți cinci sînt foști studenți ai Universității din București, ca și cei care au publicat cu un an în urmă volumul *Aer cu diamante* (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru și Ion Stratan), trecuți și unii și alții prin *Cenaclul de luni*. Mulți dintre ei au frecventat și *Cercul de critică*, dovadă a vocației lor duble. Mircea Cărtărescu a condus cîțiva ani acest cerc și, urmărindu-l, am crezut multă vreme că va face critică literară. Are datele necesare pentru a izbuti. Alexandru Mușina a fost, iarăși, unul dintre animatorii ședințelor de vineri. Ironia lui subțire descuraja pe metodologii prea intoleranți ai cercului. La fel Ion Stratan, ploieșteanul care nu rata nici ședințele *Junimii*, cenaclul de proză condus de Ov. S. Crohmălniceanu. Spun toate acestea pentru a semnala un fapt de ordinul evidenței: tinerii care încearcă să pătrundă, azi, în poezie nu sînt străini de mișcarea de idei și chiar de metodele criticii noi. Ei au citit pe Freud și Jung, sînt inițiați în semiotică și tematism și, dacă îi provoci, pot ține fără dificultate piept unei discuții savante despre natura fenomenului liric.

Revenind la cei cinci tineri autori, trebuie spus că ei sînt mai degrabă elegiaci decît furioși. N. Manolescu, care le face portretele, insistă asupra timidității lor. Timizii sînt însă de cele mai multe ori niște violenți refulați. Cei mai agresivi (în limbaj) sînt Romulus Bucur și Alexandru Mușina, însă și la unul și la celălat ironia distilează mînia și calmează poemul. Bogdan Ghiu este un

spirit reflexiv și poemul lui de cîteva versuri tinde spre concentrația aforismului. Ion Bogdan Lefter organizează bine discursul liric și, chiar atunci cînd scrie un vers mai sfidător juvenil (de felul „moartea este o poetă suprarealistă"), versul este repede atenuat, disciplinat de parantezele ce închid sau deschid ideea. Mariana Marin, care a scos între timp o carte de versuri, dă acum un grupaj de douăsprezece poeme dintre care șase *elegii*. Nu-i o simplă poză tinerească: poemele sînt cu adevărat elegiace și ating uneori clapele unei profunde melancolii.

Înainte de a vorbi de calitatea lor lirică, să vedem starea de spirit pe care o exprimă. Lectura volumului este, din acest punct de vedere, de mare interes. Cel dintîi fapt ce se observă este refuzul poeziei ca retorică. Un discurs care acuză discursul liric, o poezie care respinge patetismul și care rupe sistematic comunicarea. „Vremea poemului înalt, amețitor, a trecut", zice Mariana Marin. „Cuvînt plicticos," „acea trebuință țîfnoasă și plină de rușine a adolescenței", definește Alexandru Mușina poezia. Tema poemelor lui Bogdan Ghiu este chiar imposibilitatea de a scrie poemul: „scriu un poem debil pe care îl părăsesc". „Poezie = flori de cerneală picurată în apă," confirmă Romulus Bucur. Și totuși, toate speranțele acestor tineri care iau peste picior solemnitatea discursului poetic se leagă de poezie. „Port în brațe doar poemul acesta", spune Mariana Marin. Destinul ei (și al celorlalți) capătă un sens numai „la adăpostul acestei iluzii severe"...

Așadar: o contestație a poeziei care întemeiază în cele din urmă poezia. O sfidare a retoricii care se transformă într-o retorică a sfidării. Un discurs care se constituie din dezorganizarea lucidă a discursului, din împiedicarea confesiunii de a fi prea coerentă și, prin aceasta, prea explicativă. Perfecțiunea este un termen exclus, după Valéry, din vocabularul poetului modern. Poemul *se face* pe măsură ce se gîndește și se destramă, adesea cu un viu sentiment al ratării: „Vai,/ Nu pot continua (nici un pic)/acest poem/atît de minunat"... scrie Bogdan Ghiu și, tot el, în altă parte: „Mă gîndesc acum la un poem de dragoste/ așa cum mă gîndesc la tine./Elegia de-a nu putea să mi-l reprezint, elegia de-a nu putea scrie nici măcar DESPRE el..."

E un paradox, evident, la mijloc, căci poetul tînăr care are un sentiment atît de puternic al neputinței de a da un sens înalt poemului nu încetează să scrie și nu ezită să publice poemul de care este așa de nemulțumit. Dar este cu adevărat? Avangarda din secolul nostru ne-a obișnuit cu această nevinovată mistificație. Arta



poetică modernă, se constituie nu numai din refuzuri, ci — trebuie spus — și din orgolii. Cel mai răspîndit este acela de a rîde de sublimitățile artei, căutînd în același timp o apropiere de ele. Un paradox, așadar, vechi, o sfidare productivă. Nou este curajul de a transforma această vicleană dialectică în temă de meditație lirică, nouă este știința de a fractura discursul poetic tradițional. Cu ce efect în plan poetic? Înainte de a răspunde, să mai spunem că în această complicată retorică antiretorică poezia nu ignoră existența. Tema *scriiturii* devine o temă existențială. Autorul care scrie despre dificultatea de a scrie se implică în acest act. Poezia este un fapt al existenței lui, și din lectura versurilor se poate ușor înțelege starea de spirit care o provoacă. Trecerea de la o poezie de tip livresc (model T.S. Eliot) la o poezie direct confesivă este un fapt curent. Sub limbajul scos din tratatele de semiotică se ascunde adesea o ființă sentimentală speriată de viață. Cînd poetul scrie, cu simpatică înfumurare, „semnificantul mai înghițind o gură de semnificat", el nu face un simplu joc verbal. E o mică ironie cărturărească necesară pentru a ieși dintr-o situație dificilă.

Citind, acum, din alt unghi poemele autorilor tineri, ce observăm? Romulus Bucur, despre care aflu că este profesor de limba română la Arad, este singurul care cultivă imaginea rară și colorată. În spatele ei este mereu o mișcare iute a gîndului, un inconformism moral simpatic. Reapare ceva din atitudinea înfiptă și sfidătoare a avangardistului de altădată: „Cineva era frînt zilnic/ pe genunchii nepăsători/ ai destinului"; „sună toamna și-ți lasă la ușă un copil găsit"; „grăbește-te, se aud/ bolovanii căzînd/ din marile basculante/ale timpului"... Romulus Bucur desface și strînge după voie versul, desparte cuvîntul în silabe și pune o pauză lungă între o vocală și o consoană, trage, în fine, un fir dintr-o propoziție și, în stilul constructiviștilor, întinde firul vertical sau oblic pe o jumătate de pagină. Poemul devine astfel un mic spectacol grafic, voind a sugera discontinuitățile interioare. Despre perfecțiune autorul are o opinie cît se poate de negativă („o, albie de porci a perfecțiunii"), la fel despre singurătate („acea tîrfă numită singurătate"), ceea ce nu-l împiedică să complice retorica poemului pentru a-l face cît mai expresiv și să sugereze, în stilul unei agreabile insolențe, apărarea singurătății. El ia în derîdere „sumbrele metafizici dîmbovițene" și face o cronică sentimentală a vieții studențești. *Iov'81* este un poem tipic pentru mentalitatea noului val: poezia faptului concret, poezie a livrescului, inserția nucleelor narative, persiflarea Poeziei, sentimentalitate deghizată, întru totul o bună

cumpănire între radicalitate și dezabuzare, sarcasm și duioșie de oameni tineri și speriați. Iată o dovadă: „Lecția de optimism/a luat sfîrșit/ gata ți-ai tocit ghearele/de coaja înțelepciunii", după care urmează un citat, două versuri franțuzești și, la urmă, o sintagmă luată dintr-un prost roman românesc...

Bogdan Ghiu vorbește de „cele șapte cărări ale poemului" și, străbătîndu-le, are sentimentul că este mereu în derivă. Scriitura este, cum am zis, tema lui preferată. Poemul nu se lasă scris, scrisul provoacă mai degrabă refuzul de a scrie, iar refuzul devine subiect de reflecție. Comparația sosește deja obosită sub condeiul tînărului poet și, nevoind să trișeze, el scrie tocmai despre acest fapt: „vine cineva și se lipește de mine —/ este comparația cu altceva, /la fel de singură/ și de rănită"... Un vaiet potolit trece atunci prin poem, o dorință de renunțare („Dar ce greu trece poemul. O să mă apăr"), o voință de a împiedica agresivitatea lucrurilor și de a elibera spiritul printr-o caligrafie fină și concentrată. „Ca să eliberezi lumea, trebuie s-o recreezi", zice Bogdan Ghiu, poet alexandrin în drum spre un lirism al esențelor.

Ion Bogdan Lefter, cunoscut deja prin articolele sale critice, dă acum opt *autoportrete* și treisprezece *cristale*, din care îmi este greu, totuși, să deduc un portret unitar. Dintre cei cinci, el este cu siguranță cel mai dornic de perfecțiune. Cum și mărturisește: „Ca un vampir sub sîngele/ poemelor mele/ și ele rămîn/ sticloase/ PERFECTE"... Perfecțiunea înseamnă, în acest caz, golirea poemului de culoare, îndepărtarea de muzica ritmurilor tradiționale, însingerarea confesiunii prin paranteze justificative. Un vers anunță vocația „agoniilor lente", versul următor îl relativizează printr-o paranteză: „Contorsiuni complicate și reci...". Dacă pentru Bogdan Ghiu greutatea de a scrie începe cu imposibilitatea de a compara lucrurile între ele, pentru Ion Bogdan Lefter nu există decît teama de a nu da versului o transparență de cristal. Conceptualizant, rece, îndelung fabricat, poemul cuprinde uneori versuri remarcabile prin acuitatea percepțiilor: „a sosoit clipa în care orele tac"; „ascultă: /în stinga mea tace/muzica sferelor..."

Din poemele Marianei Marin putem scoate versurile cele mai adînc angajate moral, de un radicalism, unele, ce surprinde. „Refuz să mai privesc realitatea în față", zice această poetă obsedată de adevărul vieții și de adevărul imaginației. Cel dintîi pare, în orice caz, foarte dur. „Nu sînt o ființă morală", afirmă ea iritată, dar este cazul să n-o credem: cine caută adevărul în poezie îl caută, în mod sigur, și în existență, iar căutarea adevărului este o formă



de manifestare a moralei. Pe Mariana Marin lucrurile o copleșesc, poemul este o salvare, o încercare de a scăpa de agresiunea din afară: „*Trebuie* notat totul,/ chiar dacă mă pocnești,/în această uriașă măcelărie,/unde mai crezi că te poți salva,/printre hălci de ardei gras,/unde ai visat și ai scris,/ca o manșetă roasă de viață,/ unde ai chicotit cu fusta-nstelată,/cînd mirosurile se destind și pe cer e numai fum...". Versurile sînt imperfecte, uneori incongruente, însă semnele unui talent care încearcă să-și stăpînească umoarea rea și să pună stavilă simțurilor sînt vizibile.

După gustul meu, Alexandru Mușina este cel mai apropiat de poezie. Mai puțin obsedat decît ceilalți să dărîme stilurile constituite și să sfideze retorica, el se confesează în libertate cu gravitate și un umor de bună calitate. Citez *Lecția a patra*, *La piață*, însemnări rapide și acide, saturate de concret, foarte muntenești, ironice, desigur, dar ironia ascunde un fond de seriozitate și o vizibilă oroare față de mediocritatea existenței: „ca orice băiat cuminte enfant sage ca orice tînăr/crescut cu grijă de manualele școlare/de la an la an mai bune îmi ajut/părinții în aprovizionarea autumnală ziua recoltei/ cu dovlecei cucuruji fotogenici ardei grași atîrnînd/ de acoperișul de rogojini al dimineții e/o zi frumoasă ieșim în stradă dans la rue televizoarele/albesc zidurile caselor aplauze ce mulțumire/ să vezi prețul verzei la 0,95 și ceapa ca o fecioară/sigură de ea și demnă deși cam din topor abia/cu 2,60 înfășurat/ca un știulete în trei pulovere avansez/printre tarabele încărcate toamnă bogată automne riche îmi ajut/ ca orice tînăr intelectual părinții e și aceasta/o datorie de onoare femeile ard/asfaltul rece vedea-v-aș/ în bucătărie la cratiță le strig în gînd desigur/numai în gînd spatele scîrțîie/ca un car încărcat cu roade sciatica mea/o tînără și optimistă și ea".

Volumul *Cinci*, scris de autori abia ieșiți din cenaclurile bucureștene și după un prim, nesărbătoresc contact— cum se zice —, cu viața are valoarea unui veritabil manifest liric și anunță cinci posibili poeți.

# VI

## MARIN PREDA. SENSUL TOTALITĂȚII

Recitesc însemnările lui Marin Preda despre artă și observ două categorii de obsesii: una se referă la posibilitatea operei de a recupera totalitatea ființei umane, alta privește actul de creație ca atare. A scrie este pentru el, ca pentru Sartre, a descoperi sensul plenitudinii și al totalității care există în om, a face ca individul să se simtă esențial în raport cu universul. Preda nu-i un om al fragmentului, este un om al totalității, ca Malraux, Camus și, încă o dată, ca Sartre. Sînt spirite fine care se simt bine pe spații mici, obiectul de analiză li se oferă ca fragmente. Autorul Moromeților este, repet, un spirit pentru totalitate. Reluînd o propoziție celebră, am putea spune: *lumea este sarcina lui.* Lumea capătă un sens dacă se lasă cuprinsă, cunoscută, asumată ca întreg, nu ca fragment. Cunoașterea nu-i posibilă decît de la un anumit grad de generalizare. A pune în relație este, în acest caz, a pune în acord obiectul analizei cu universul care îl poartă și pe care îl semnifică. Citez o frază pe care am mai citat-o o dată: „Scriitorul care aspiră spre *o viziune totală a lumii* (s.n.) se trezește, după o dramatică experiență, în fața unui obstacol de temut: abjecția umană"... *Abjecția* este aici, fragmentul (obstacolul) care împiedică accesul spre totalitatea ființei. Preda nu-i acordă mare credit și nu se lasă sedus de el. Omul predist este puternic marcat de vocația lui pentru plenitudine. În cele mai dramatice circumstanțe el se afirmă ca un destin care nu se resemnează niciodată în eșec. Vocația lui fundamentală este de a fi fericit. Posibilitatea salvării prin iubire se

deschide chiar și în momentul cel mai tragic al existenței lui Petrini: o salvare, în primul rînd, a identității lui ca ființă pentru totalitate, incapabilă să accepte condiția de jucărie a soartei.

A pierde simțul contemplației și sentimentul eternității este lovitura cea mai puternică pe care o poate primi omul, după părerea lui Marin Preda. E totuna cu a trăi în infern. Descoperă în *Cel mai iubit dintre pămînteni* aceste reflecții profunde despre temporal și intemporal, fericire și neant. Cum se situează omul față de aceste categorii?: „Aici e eroarea, coborîm în temporal... temporalul e infernul...Cine ne împiedică să trăim prin intemporalul din noi?, mă întrebam stăpînit de o totală neputință de a înțelege neînțelegerea. Neînțelegerea e inexistentul, ceva care nu se poate concepe cu atît mai... cu cît tot ceea ce e viu în noi participă... din ochi țîșnesc fulgere, din gură potop de cuvinte a căror violență smulge și lucrurile din inerția lor, scaunele se prăbușesc, candelabrul se clatină, obiectele zboară prin geamuri, trupurile se încleștează, capetele ating pămîntul...jos...mai jos... spre el, să se deschidă și să-i înghită pe amîndoi... Ce doresc unul de la altul? Ce vrea să smulgă unul din celălalt? Nimic altceva decît ceea ce e celălalt, ceva indefinit, neclarificabil, dar care îl împiedică pe el să fie definit, clarificabil... Dar îl împiedică? O, da, tinde chiar să-l reducă în fiece clipă la neant, pe măsură ce clipă de clipă celălalt încearcă să se constituie, să ia cunoștință de propria sa identitate... Ceva limitat, fragmentar, temporal... Și după victorie? Reîncep în alt spațiu epic al luptei pentru fericire, încărcați de experiență, cu mai multă viclenie, cu mai multă răbdare și cu arme mai puține vizibile și spectaculoase, dar mai otrăvite, mai bine ascuțite și care rănesc mai adînc și mai nevindecabil... Dar nu e oare asta fericirea însăși? Această iluzie după care gonim pe vastitatea unei cîmpii pe care lăsăm, moarte, bucăți din sufletul nostru, pînă cînd ne pierdem, istoviți, dincolo de orizont?...“

*Neputința de a înțelege neînțelegerea*, o luptă aprigă pentru fericire și, la urmă, goana pe vastul cîmp al existenței presărat cu „bucăți din sufletul nostru“! Fericirea este o *închegare*, o *identitate regăsită*, o evitare a *limitatului*, *fragmentarului*, *temporalului*... Aici vorbește eroul, în alte texte prozatorul își exprimă direct convingerea că marii creatori se disting de ceilalți prin voința lor de a cuprinde universul existenței umane și de a crea, ei înșiși, universuri cuprinzătoare și, desigur, semnificative pentru condiția omului.



Există, spune cineva, două feluri de scriitori după opțiunea lor pentru *amplitudine* sau *profunzime*. Balzac, Tolstoi sînt prozatori ai amplitudinii, Dostoievski, Kafka sînt prozatori ai profunzimii. În ce compartiment ar putea intra Preda? Pe Tolstoi îl crede totdeauna pe cuvînt (singurul, după Shakespeare). E uluit, apoi, de faptul că Balzac este în stare să creeze psihologiile a douăzeci de fete bătrîne. Aceasta nu stă decît în puterea geniului, exclamă Marin Preda. Și prin astfel de filiații Preda este, deci, un prozator al amplitudinii, un spirit care vede lumea ca un vast spectacol. Dar tot Preda nu ascunde faptul că Dostoievski a fost în tinerețe marele său model epic și nici în opera din anii maturității influența analistului rus n-a slăbit. Matilda, eroina ultimului roman, este o natură dostoievskiană. Asta vrea să spună că pasiunile ating un asemenea grad de intensitate, încît răul și binele nu se mai pot distinge, sublimul și abjecția intră în același vîrtej al ființei posedate de o forță pe care n-o poate stăpîni. Sînt și alte exemple care pot da sugestia că Preda este un prozator al adîncurilor, un mare neliniștit care știe să se disciplineze.

Spectacolul vastității lumii și dorința de a-l cuprinde nu diminuează în creator atracția față de adîncurile ființei. E un analist, dar nu este convins că analiza poate înlocui narațiunea. Așadar: Preda este un spirit pentru totalitate și un spirit al totalității, un prozator al amplitudinii și, în același timp, un prozator modern obsedat de profunzimile, contradicțiile ființei umane. A scrie o carte, spune el într-o admirabilă frază, este un fenomen tot atît de fatal cum sînt fenomenele mari ale existenței: nașterile, morțile, seismele sociale. Însă puțini scriitori au resimțit, ca Marin Preda, drama ce stă în spatele acestei fatalități.

Cu aceasta revenim la a doua obsesie a prozatorului: actul de a scrie. Marin Preda nu scrie ușor. Scrisul nu-i o sărbătoare continuă. Este primul fapt pe care îl deducem din confesiunile sale. Aspirația lui este să devină un scriitor profesionist, ceea ce înseamnă: un autor care scrie fără dificultate despre orice temă. Se așează la masa de lucru și inventează o intrigă, o tipologie, aduce și scoate eroii din pagină cînd vrea și cum vrea. Această libertate de mișcare Marin Preda n-a cucerit-o niciodată. *Scrisul* este pentru el o mare dificultate, ca să nu spun o dramă repetată. Fraza este pentru el, ca pentru Flaubert, o cucerire înceată, fructul unui imens efort. Numai gîndul că „dacă nu scriu nu am rost pe lume“ îl împinge spre masa de lucru. Numai „credința cutremurată“ că fără scris existența

n-are sens îl aduce în fața foii albe și declanșează, în fine declanșează, după o lungă așteptare, forța de a scrie.

Dar nici după ce mecanismul începe să funcționeze lucrurile nu se simplifică, *nu merg de la sine*, cum zic adesea scriitorii mai norocoși. La Preda scrisul se asociază mereu cu un mare chin. Barthes vorbește de *atrocele* care însoțește scrisul flaubertian. Pentru Marin Preda cuvîntul care sugerează, poate, cel mai bine efortul său de a scrie este *chinul*, cu derivatele lui: *a se chinui*, *chinuire*. „M-am chinuit o iarnă și o vară. Zilnic luptam cu o neputință de a scrie a cărei explicație îmi scăpa. Pur și simplu nu știam să scriu [...]. Mă îmbolnăvisem de exasperare, seninătatea mă părăsise"... spune prozatorul referitor la *Risipitorii*. Și asta nu-i totul. Cînd ajunge, în fine, la capăt și recitește cartea, vede că este un eșec. Alt chin, altă exasperare, o nouă serie de „reveniri istovitoare"... și, în fine, sentimentul biruinței. Sînt și momente fericite. *Intrusul* a fost scris într-o singură vară, *Moromeții II* în doi ani, dar, să nu uităm, după ce eșuase cu zece ani în urmă în încercarea de a da o continuare istoriei Moromeților! *Intrusul* și *Viața ca o pradă* sînt, se pare, singurele cărți ale lui Preda scrise cu relativă ușurință. „L-am scris zi de zi [*Intrusul*] într-o progresie constantă și foarte sigură [...]. E o carte cu un sentiment acut și în cele din urmă inexplicabil pentru mine..." *Viața ca o pradă* a fost scrisă după o călătorie în Grecia. O stare ciudată de spirit îl decide să vorbească despre debutul lui. Scrie, în fine, cu plăcere, scrie relativ repede, fără chin, fără acel sentiment teribil de epuizare. Dar chiar în această stare de euforie se strecoară gîndul că „nu putem conta pe forța de a scrie"...

Gîndul îl tulbură și în alte împrejurări, Marin Preda este pur și simplu obsedat că într-o zi n-o să mai poată scrie. Experiența nu poate înlocui acea forță misterioasă și capricioasă fără de care nici un rînd nu poate fi așternut pe hîrtie. În *Convorbiri...* relatează o scenă semnificativă; stă la Mogoșoaia, scrie *Marele singuratic*, e mulțumit, dar în mulțumirea lui apare tulburătoarea întrebare: „Iată, îmi spuneam, pot să scriu, dar ce-o să fie cînd nu voi mai putea? Ce-o să fac?"... Preda n-a scăpat niciodată de sentimentul că talentul lui este amenințat din interior, că o gravă primejdie îl pîndește și că în luptă cu fatalitatea biologică spiritul creator este adesea neputincios. Cu acest sentiment de neliniște și-a scris marile lui cărți. Cînd reușea să scrie într-o zi două-trei pagini era fericit. Sărbătorea succesul. Apoi o lua de la capăt îngrijorat, înverșunat în efortul de a duce fraza pînă la capăt. Am în față copia unei pagini



din *Risipitorii*, cartea cea mai chinuită a lui Preda (trei redactări). O curioasă impresie de ordine și nesiguranță, de stabilitate și torturare a frazei. Scrisul e limpede, nici o literă nu este sărită sau tremurată, dar pagina, în ansamblu, arată ca un cîmp de bătaie: ștersături, înlocuiri, trimiteri în afara textului, încercuiri și supraetajări care sugerează succesive redactări. Lui Preda nu-i reușește nimic dintr-o dată, scriitura lui necesită, realmente, o elaborație lentă și grea. Nu vrea să scrie frumos, să aibă, cum se zice, stil —, vrea numai să prindă în frază nuanța adevărată a unei idei în mișcare. De aceea fraza predistă are o pulsație atît de neobișnuită: înaintează încet prin mari și imprevizibile ocoluri, aici răsfirînd ideea, aici concentrînd-o într-o expresie memorabilă. Talentul lui Preda nu cunoaște trufia succesului rapid. O mare ezitare și un imens chin veghează hotărîrea lui de a scrie.

## O ADUNARE LINIȘTITĂ ȘI O POVESTIRE CARE SE AMÎNĂ

Despre *O adunare liniștită* (o capodoperă a nuvelisticii române) s-au spus lucruri adevărate, între altele și acela că anticipează tipologia și stilul (prin stil înțelegînd și o *viziune* asupra vieții rurale) din *Moromeții*. Pațanghel, țăranul care descoperă lucruri pe care alții nu le văd, este, într-adevăr, un Ilie Moromete surprins într-unul din momentele de *petrecere* cu prietenii săi. Țugurlan, Anghelache, Matei, spectatorii de acum, prefigurează pe ascultătorii din *Poiana lui Iocan* și pe bătrînii liberali din Moromeții, II. Modan, care bate la ușă răspicat, „cu multă conștiință de sine", și se adresează lui Pațanghel (gazda) cu vorbele aspre: „Ce faci, mă, pîrlitule, prostule" — vestește pe Cocoșilă, prietenul și adversarul politic al lui Moromete. În fine, în cîrpănosul Miai, tovarășul de călătorie la munte și vecinul posesiv, recunoaștem numaidecît pe apucătorul, dornilul de îmbogățire Bălosu, vecinul aceluiași Ilie Moromete. Nevasta lui Pațanghel, care intervine rar în povestire, și totdeauna cu intenția de a domoli puterea de invenție a bărbatului („Ei, hai, Tudore, n-o mai încornora și tu așa") anunță pe Catrina Moromete sau pe oricare altă țărancă din *Moromeții*. Ca și acolo, femeia este trimisă la locul ei, adică în afara *petrecerii* țăranilor: „Tu vezi-ți de cîlții tăi". „Dar ce știe ea"!, „Fi-ți-ar cică al dracu'. (...). Mergem sau cică?" etc. ... Rostul femeii este să aducă țuică și să pregătească gogoși, două din elementele nutritive ale spectacolului, apoi să se retragă. Violența lui Pațanghel este, totuși, jucată, intră în ceremonial, ca și contrazicerile pe care le provoacă sistematic prin întrebări abile adresate spectatorilor, pentru a putea aduce justificări noi și a lungi, în acest fel, povestirea.



*O adunare liniștită* prefigurează, pe scurt, o bună parte din tipurile, situațiile și arhetipurile vieții țărănești, așa cum le vede (vreau să spun: le creează îndeosebi în romane), Marin Preda. Fixează, în același timp, un stil de a nara, necunoscut pînă atunci în proza rurală. S-au făcut trimiteri la Creangă și Slavici, însă modelul narațiunii pare a fi mai degrabă acela din *Momentele* lui I.L. Caragiale. Procedeul de a introduce în vorbirea unui personaj vorbirea altor personaje și de a reproduce (inventa) un limbaj de-o oralitate iute, voit incoloră (și, tocmai prin aceasta, foarte colorată), duce gîndul la istoriile lui Mitică. Totuși, există și pe acest plan o deosebire fundamentală. Mitică este produsul unui limbaj golit de orice sens. Vorba ține loc gîndului, vorba este mîndria și identitatea lui. A avea personalitate este, pentru Mitică, Lache, Mache, a vorbi mult și într-un chip care să depășească mediocra normalitate. Ei cred în cuvinte și conștiința lor este, în modul cel mai sincer, tulburată, transfigurată de cuvinte. Acel „vorbește adînc" arată o admirație neprefăcută și o aspirație din care lipsește orice urmă de ironie. Ironia este a autorului, nu a personajelor care trăiesc fericite în acest vid al limbajului și cred cu religiozitate în valoarea vorbelor.

Ironia stă, dimpotrivă, vigilentă, activă, amenințătoare în spatele vorbelor lui Pațanghel, Modan etc. Personajele, angrenate într-un spectacol, au conștiința acestei mistificații, participă la desfășurarea ei și petrec cu vorbe în care nu cred pînă la capăt. Autorul este total absent din narațiune. Rolul lui este luat de personajele care montează și, după aceea, comentează, singure, piesa de teatru. Ei sînt primii lectori ai comediei pe care o joacă: „Mie îmi place chestia cu bariera, cu ăla grasu", spune unul dintre cei patru țărani care ascultă povestirea celui de al cincilea.

Narațiunea are o construcție ingenioasă, aproape deloc discutată de comentatorii prozatorului. Care este noutatea ei? *O adunare liniștită* este, înainte de orice, o povestire amînată. Compoziția ei este impecabilă. Cînd i-a dat ultima formă, prozatorului avea douăzeci și șase de ani. Stilul este deja format, numai respirația (cuprinderea faptelor) este aici, în raport cu romanele de mai tîrziu, mai scurtă. În rest, același simț extraordinar al mișcării epice, aceeași capacitate de a crea o atmosferă și de a urmări o *petrecere* care transformă existența într-un spectacol. Faptele, în ordinea lor reală, sînt cît se poate de banale. Un țăran merge la munte cu vecinul său și, întors acasă, povestește cum acesta din urmă și-a dat în petic, s-a abătut, alt fel zis, de la normele codului

moral țărănesc. Este limpede că nu întîmplările reale interesează pe ascultători, ci felul în care sînt povestite, realitatea lor, cu alte cuvinte, imaginară.

Spectacolul începe (cum va începe mai tîrziu, în *Moromeții*, petrecerea din Poiana lui Iocan) cu venirea actorilor și a spectatorilor (aceiași). Matei, Anghelache și Țugurlan se apropie de casa lui Pațanghel fără nici o grabă. Unul dintre ei bănuie ceva, dar nu vrea să dezvăluie ceea ce bănuie. Există în toate momentele narațiunii un ceremonial, și el se bazează, în esență, pe încetinirea cronologiei. Cînd țăranul care a prins capătul unui fir al întîmplării începe să relateze despre ceea ce a aflat, se oprește numaidecît: „Ei... Dar lăsați că vă spui eu mai pe urmă." Acest *lăsați că vă spui mai pe urmă* sugerează tehnica propriu-zisă a narațiunii. Cînd povestirea devine mai coerentă și desfășurarea faptelor se precipită, intervine cîte un „Stai să vezi, Matei", „Stai, s-o luăm de la capăt", „Așteptați, am să vă spun cum s-a întîmplat", „Dar stați să vedeți. Știți că d-aici începe buba", „Ce am să vă spun acuma, aveți să vedeți cum își dă Miai în petic", „Să vedeți ce se întîmplă a treia zi", „Ce-am să vă spun acuma e chestie caldă" etc., formule cu dublu rol; *înnoadă*, dar, totodată, *deznoadă* firele povestirii care, altfel, s-ar termina prea repede, leagă elementele disparate ale istoriei și încetinește, în același timp, curgerea lor pentru a putea introduce nuanțe noi și a spori curiozitatea ascultătorilor. Tehnică, încă o dată, ingenioasă. Sosiți în casa lui Pațanghel, țăranii discută despre starea vremii, despre răutatea cîinelui, cer țuică pe care probabil gazda a adus-o de la munte, după care Pațanghel începe să spună, dar pe ocolite, ce i s-a întîmplat în călătoria lui. Primele elemente sînt vagi, voit confuze, cu intenția de a atrage atenția asupra unei situații absurde:

„Păi voi vă dați seama ce înseamnă să pleci la drum, așa, și pe urmă unul să o ia la Vadulat cu nasu-n sus și arde-i la bice cailor, altul ia-o la baltă fără mertic, fără nimic!... Matei, spuneți, voi, așa, dar fie-al dracului dacă îmi pasă, așa, mă, cinstit, cum vine mă, treaba asta?"

Premisele comediei au fost fixate, dar în așa fel încît ele nu dezvăluie nimic esențial din subiect. Pregătesc doar ascultătorii pentru ceea ce urmează. Cînd același impetuos Anghelache, care stătuse de vorbă cu numitul Miai, vrea să „înnoade" vorba și să spună ceea ce a aflat, Pațanghel, regizoral, îl oprește: „Stai, Anghelache [...]. Stai s-o luăm de la capăt. Adu, nevastă, niște cești. Auziți, ori am mai luat niște țuică, ori n-am mai luat. Te arde pe beregată."



Anghelache vrea să sară peste cîteva trepte ale ceremonialului și asta nu se poate îngădui. Mai trebuie cîteva accesorii pentru ca spectacolul să poată începe. După ce vine țuica, Pațanghel trece la distribuirea rolurilor, folosind o *deschidere* în stil apostolic:

„Dar ascultați aicea, să vă spui eu vouă. N-am nici o nevoie. Ce? Miai? Îl dau dracului și gata! Dar numai așa, ca să vedeți și voi. Uite, mă, să zicem așa: Matei, tu ești Miai, înțelegi? Acum, tu, Miai, mergi cu mine la munte și, ascultă aici, să te superi tu că nu vreai să-mi dai și mie merticul tău. Știi, mă? Adică, eu, Pațanghel, îți cer ție, Miai, să-mi dai merticul tău, și tu să te superi că nu vreai."

Această bufonerie fină anunță tema de suprafață a nuvelei: supărarea absurdă a culpabilului Miai. Tema va fi reformulată în toate momentele principale ale narațiunii. Ori de cîte ori Pațanghel vrea să tragă din fapte o judecată morală, el revine la ideea *supărării* lui Miai: „eu, eu, Pațanghel, să-ți cer ție, Anghelache, merticul tău... și tu acum, sfinte drace, să te superi tot tu, fiindcă nu vreai să mi-l dai... Ia spune, Matei?"... Cînd pe ușă apare un alt actor, bătrînul Modan, Pațanghel rezumă în două vorbe istoria și apasă pe morala ei: unul dintre „creștini" cere merticul tovarășului său de drum și „tovarășul nu vrea să i-l dea; se supără că nu vrea și pleacă singur. Asta e tot"... Absurda premisă este hrănită cu fapte noi. Miai, întors acasă, nu-i răspunde vecinului Pațanghel cînd acesta, mai concesiv, îi dă buna ziua. Nu-l cheamă să-i taie porcul, cum făcuse în fiecare an, apoi tot el, Miai, îi reproșează lui Pațanghel că n-a venit fără să fie chemat. Amănuntul este speculat cu inteligență de Pațanghel care împinge, iarăși, faptele spre o perspectivă absurdă:

„Mă, ăștia, cum vine daravela asta? Ia stați nițel. Adică cum? Bine, să zicem că eu, Pațanghel, în chestia cu merticul, am spus o minciună. Că aș fi vîndut înaintea lui, dar ce? Cine i-a spus lui că dacă eu vînd înainte, o să-l las pe el singur? El știa că n-am să-l las. Ei, hai să zicem că nu e așa cum spun eu. Bine, dar asta, de-acuma cum e? Vine așa: el, Miai, nu știe să taie un porc. Eu știu. Eu i-am tăiat porcul în toți anii. Mă chema să i-l tai. Asta e limpede, o știe toată lumea. Omul ăsta nu m-a chemat pe mine, Pațanghel, să-i tai lui, Miai, porcul. Acuma el, Miai, al dracului, s-a supărat pe mine că n-a vrut să mă cheme? Cum vine asta, Anghelache?"

În fine, motivul supărării mai este o dată exprimat la sfîrșitul povestirii, atunci cînd, după o mie de ocoluri, istoria călătoriei

la munte este spusă în întregime. Pațanghel se închipuie pe sine, mergînd, culmea bizareriei, să ceară iertare lui Miai: „«Miai, nu fi supărat că n-ai vrut să-mi dai merticul și n-ai vrut să mă chemi să-ți ajut la porc!... Hai, Miai, nu mai fi supărat»... Ei, cum dracu să pot să fac eu așa ceva? Care e ăla să vie și să-mi spună că el ar putea s-o facă, unul cu mintea întreagă? Tu ai putea s-o faci, Țugurlane?!"

Interogația care bate și ea spre absurd face parte din strategia personajului. Pațanghel nu vrea să rămînă singur în situația anormală în care l-a introdus vecinul său, Miai, și atunci caută aprobarea și complicitatea prietenilor săi. Matei, Anghelache, Țugurlan, Modan sînt chemați, pe rînd, pe scenă și interogați într-un chip care nu admite răspunsul. Întrebare retorică, vicleană, menită să mărească efectul povestirii și să implice ascultătorul în desfășurarea spectacolului.

Faptul că Miai este *străin* de sat este important. Străin, adică, de codul moralei rurale. El a venit în casa bătrînului țăran Bîzdoveică după ce agonisise bani în altă parte. Pătruns într-o morală tradițională, cu legi ferme, tătărăsteanul le încalcă brutal, pune mîna pe avutul bătrînului, își alungă cumnatul, umblă rău îmbrăcat pentru a cumpăra pămînt, înjură «ca un zăltat de toți dumnezeii" cînd Bîzdoveică împrumută învățătorului din sat caii, face, pe scurt, lucruri pe care omul „cu mintea întreagă", Pațanghel, și prin el satul, nu le acceptă.

În fond, vina fundamentală a lui Miai de aici pornește: nu respectă legile existenței țărănești: nu știe să se poarte în familie, este zgîrcit și apucător, nu este un bun tovarăș de călătorie și, culmea, tot el este cel dintîi care manifestă o supărare agresivă. Referința la acest cod moral ancestral este marcată, în text, de trimiterile vagi la un model preexistent: „ca ăla", „vorba ăluia", „ca omul". Miai a ieșit din *vorba ăluia* și nu s-a purtat, într-un număr de cazuri, *ca omul*. Începutul nuvelei este, din acest punct de vedere, semnificativ. Să revenim la el: trei țărani pașnici observă că alți doi au plecat împreună într-o călătorie la munte și s-au întors separat. Asta înseamnă că ceva nu este în regulă, o lege a vieții țărănești a fost încălcată. De cine și de ce?: „Păi, taman d-aia, Matei — răspunde unul dintre țărani. Au fost amîndoi, dar dracu știe? Am văzut și eu că nu s-au întors amîndoi..." Faptul trezește bănuiala țăranilor obișnuiți cu alte deprinderi de viață.



Pațanghel, care cunoaște totul despre vecinul său Miai („Aș face-o cu oricine, cum ți-am spus, dar cu el, cu Miai, pe care îl cunosc și știu ce e în el, ei bine, nu mă duc, Modane! Nu pot. Nu mă lasă!..."), nu dezvăluie însă ceea ce știe decît pe etape, prin intermediul unei povestiri care își pierde deseori adevăratul obiect. Căci mai puternică decît demascarea lui Miai este în *O adunare liniștită* plăcerea povestirii. Ea acaparează și înfierbîntă mințile unor țărani, într-o seară de iarnă, înaintea căderii întunericului, pe cînd „satul trosnea de ger și de tăcere" (singurele elemente date de prozator privitor la cadrul fizic al narațiunii).

Narațiunea propriu-zisă se compune dintr-un lung dialog fragmentat în cadrul unui monolog savuros (acela al personajului narator, Pațanghel). Extraordinare sînt în această povestire autenticitatea și complexitatea limbajului. Pațanghel vorbește în mai multe chipuri, *discursul* său este format din mai multe limbaje. Este, întîi, limbajul folosit în relațiile cu ascultătorii săi („Dar, luați țuică... Matei, dați-o dracului"), de-o oralitate afectuoasă, presărat cu întrebări retorice și cu formule rezumative: „Nu'ș'ce" și întretăiat de gesturi energice: tăierea aerului cu mîna, lăsarea capului în jos, rămînerea pe gînduri etc. Este, apoi, limbajul lui în funcție de datele povestirii: cînd „boieresc", adică ironic, ales, cînd furios sarcastic, ca în cazul discuției cu funcționarul cu gîtul gros care-i confiscă merticul. Sau subtil ironic, persiflant atunci cînd personajul parodiază propriul limbaj („Hai, Miai, nu mai fi supărat").

Pațanghel variază accentul în funcție de situație și de individ. De mare efect în nuvelă este scena botezului din casa lui Miai. O bătrînă surdă întreabă mereu pe cuscrul său, Ilie, cum îl cheamă pe băiat, băiatul fiind Mielache, tatăl copilului botezat: „Ce, ce, ce? Ce spui tu, cuscre Ilie? Ai? Naș' Stane. Dar pe băiat cum îl cheamă?"... Scena este de un umor ionescian. Senilitatea este sugerată, aici, prin automatismul verbal. Prozatorul n-are, în fond, alt mijloc de a caracteriza decît limbajul. Și acela trecut, totdeauna, prin limbajul personajului central. Povestirea n-ar avea nici un efect în afara acestei comedii a cuvîntului care permite totul: și descrierea unei istorii, și caracterizarea unui comportament în afara normelor curente, și o judecată morală, implicită. Permite, mai ales, crearea unei situații absurde, de mare efect teatral și, prin aceasta, permite nașterea povestirii. Călătoria lui Pațanghel și darea, repetată, în petic a lui Miai capătă, la urmă, datorită comediei limbajului, proporții fabuloase. Călătoria a

devenit subiectul unei *petreceri* spirituale între oameni inteligenți. Supărarea reală a lui Pațanghel, singura îndreptățită, ia forma superioară a ironiei, în timp ce supărarea (absurdă) a vecinului Miai se hrănește și crește în propria-i mediocritate.

Discursul din *O adunare liniștită* are și o latură morală, însă morala nu este dată niciodată pe față. *Povestirea*, speculația primează. Cînd istoria tinde să devină prea limpede și, mai ales, cînd istoria se grăbește spre o concluzie morală și, deci, spre o încheiere prematură, Pațanghel răstoarnă premisele ei, admițînd că a greșit, acceptă și teza contrară: „Bine, să zicem. La început, n-am avut dreptate. A doua oară sînt vinovat. Te cred pe tine și pe voi toți. Dar eu nu cred. Și am să vă spui acuma de ce..."

O strategie în spiritul, dealtfel, al întregii narațiuni. Cercul ultim al povestirii n-a fost atins. Cele zece părți ale nuvelei reprezintă zece vămi prin care trece, în călătoria sa la munte, Pațanghel. Căci adevăratul erou al nuvelei nu este Miai, ci Pațanghel, creatorul și actorul acestui spectacol de cuvinte. El se servește de istoria unui vecin rău și prost ca să nareze o călătorie extraordinară în afara spațiului său. Istoria lui Miai piere într-un comic absurd (succesivele lui supărări), istoria lui Pațanghel se constituie, mai expresivă decît cea dintîi, din propriul ei limbaj. Întîia este o istorie morală, cea de a doua este istoria unui individ superior care, transformînd faptele altora într-un spectacol, se revelează pe sine ca un superior spectacol al spiritului. Viclenia lui Pațanghel față de ascultătorii săi este să-i facă pe aceștia să creadă că este vorba de altcineva, cînd, în esență, el nu se dă decît pe sine în spectacol.

## OBSERVATORI ȘI CREATORI

Este interesant de văzut modul în care este organizat, ca roman, *Cel mai iubit dintre pămînteni*. Marin Preda este un realist și, cum a mărturisit în repetate rînduri, tipologia, studiul social, analiza moravurilor și a pasiunilor (caracteristice ale romanului din secolul al XIX-lea) nu și-au pierdut, pentru el, valabilitatea. La acest punct el se întîlnește cu G. Călinescu și alți prozatori care nu despart romanul de studiul omului comun și nu-l concep în afara unui mod de organizare a analizei. *Romanescul* presupune pentru ei un *destin* și o *retorică* explicită, vizibilă (la G. Călinescu), implicită, flotantă (la Marin Preda). În nuvele și în *Moromeții*, *Marele singuratic*, personajele sînt *circulare*, închise într-un cerc al psihologiei. Faptul că aceste cărți înfățișează lumea rurală ar putea da naștere la speculații. Țăranul are o psihologie închisă într-un cod moral, *dramele* lui pot fi adînci și pot angaja într-o măsură considerabilă spiritul, însă nenorocirile, ca și exaltările nu-l scot dintr-un sistem de valori și nu-i alterează într-atît sufletul încît el să nu se poată regăsi într-un cerc al moralei (un cerc recuperator). Criza erotică poate dezechilibra sufletul rural, dar criza (citim în literatură) trece repede și individul revine în *rîndul lumii*, intră, altfel zis, într-una din situațiile acceptate de morala țărănească.

Se asociază la aceste determinante generale simpatia lui Marin Preda pentru naturile morale stabilizate și stabilizatoare. Eroii lui intră într-o schemă caracterologică și, cu mici excepții, nu evadează din ea. Oscilațiile, crizele, dramele se petrec în interiorul compartimentului moral și între limite previzibile. Un țăran inte-

ligent care judecă lumea cu ironie este părăsit de copii și e cuprins de o furie teribilă, apoi se izolează de cercul de prieteni și rămîne mult timp închis în mîhnirea lui pînă ce alte fapte ale existenței sale îi dau din nou apetitul de a judeca pe alții și de a gîndi în libertate. Țăranul moare spunînd: *„domnule, eu am fost toată viața mea un om independent!"*. A fost, dar istoria i-a limitat spiritul de independență și i-a marcat destinul social. Opera care studiază aceste relații complicate are o mare coerență interioară. Este o operă perfectă, o *capodoperă* de compoziție, de stil. Ea pivotează în jurul unui personaj central (Ilie Moromete), părțile se succed și se armonizează în funcție de acest *cogito*. Naratorul vorbește la persoana a treia și are distanța necesară pentru a cuprinde și a asuma integral obiectul. A stăpîni total obiectul epic este condiția (una din condițiile) capodoperei. *Morometii* este și din acest punct de vedere o operă exemplară: rotundă, armonioasă, liniștită, în ciuda tragicului care se naște din ciocnirea individului cu istoria.

*Risipitorii*, *Intrusul*, romane ale individului, înnoiesc tipologia, înnoiesc și structura romanescă. Apare ideea de eșec existențial și ideea de *subdestin*. Eroul iese dintr-un sistem de valori și se prăbușește (cazul doctorului Munteanu) pentru că și-a trădat vocația și a nesocotit un cod moral. Un altul (Călin Surupăceanu) iese înfrînt din relația nu cu istoria (pe care o poate, totuși, stăpîni), ci cu absurdul ce intervine în relația lui cu circumstanțele. Încă din *Intrusul* își face loc în literatura lui Marin Preda tema *omului ca jucărie a soartei*, tratată în *Delirul* și, pe larg, în *Cel mai iubit dintre pămînteni*. Romanele citadine ale lui Preda sînt deschise spre o lume în care valorile nu mai sînt liniștite, rotunde, „perfecte". Subiectul nu-și asumă integral obiectul (și nici nu e cu putință), tensiunea ideii împiedică liniștea stilului. Sînt opere „imperfecte": într-un roman sînt mai multe romane, narațiunea proliferează alte narațiuni, personajele ies dintr-o lume stabilizată, identificabilă printr-un cod moral, și intră în altă lume în curs de constituire. Personajul, pierzîndu-și atributele tradiționale (o viziune sigură asupra existenței, o morală axată pe o unică pasiune, un caracter determinabil), este, de regulă, în căutarea unei *noi religii*. El încearcă să-și asume o lume ce se lasă greu asumată. Se naște o stare de conflict din care eroul iese, cel puțin pentru o vreme, înfrînt.

Marin Preda studiază această relație în funcție de cîteva sentimente capitale: prietenia, iubirea, sentimentul familiei, vocația profesiunii etc. Ca să triumfe, *ambiția* trebuie să treacă, întîi,



prin vămile acestor sentimente. *Puterea* întîlnește în calea ei aceleași obstacole, *cariera* socială, pentru a fi stimabilă, nu trebuie să jertfească prietenia sau iubirea, în spatele *destinului* stă mereu o morală sau o aspirație spre o morală nouă. Aceasta este optica unui romancier moralist, și Marin Preda este, indiscutabil, un moralist interesat de spectacolul pasiunilor umane.

Romanul își modifică, din contactul cu aceste probleme, structura. Nu este numai o chestiune de tehnică, ci de relație, cum am zis, dintre obiectul epic și subiectul care îl gîndește și-l exprimă. Orice tehnică epică se bazează pe o metafizică, spune Sartre. *Cel mai iubit dintre pămînteni* este o narațiune la persoana întîi, o lungă confesiune întreruptă o singură dată (volumul al III-lea), cînd locul naratorului, care este și eroul cărții (Petrini), este luat de un personaj secundar: Ciceo. Petrini nu mai are putere să povestească pînă la capăt prin ceea ce trece, și însărcinează, atunci, pe amicul Ciceo, fost judecător, actualmente avocat, să ducă narațiunea mai departe: „N-a avut puterea să retrăiască decît ceea ce l-a făcut fericit... «Ciceo, mi-a spus, povestește tu restul... Gîndirea ta de avocat și de fost judecător, în acest final, e mai potrivită»"... Narațiunea trece, în aceste condiții, la persoana a III-a. Procedeul a fost folosit, dintre autorii români, de Hasdeu în *Micuța*. Ghiță Tăciune, eroul (naratorul), se oprește înainte de a înfățișa toate peripețiile sale amoroase. *Epilogul* este povestit, după sinuciderea eroului, de un prieten devotat și informat, un martor creditabil. Ciceo își asumă o sarcină similară. Concentrează acțiunea și judecă șansele protagonistului.

El nu încheie, totuși, cum ne-am aștepta, narațiunea. Petrini revine și dă singur o soluție dramei în care, fără voia lui, a intrat. Să mai citim o dată sfîrșitul confesiunii sale: „Mi-am recitit acest lung manuscris și dincolo de ceea ce el conține, m-a uimit barbaria concretului, pe larg etalat, și cu plăcere vizibilă, și pe care nu l-am putut ocoli fiind încredințat că altfel m-aș fi chinuit îndelung, fără să obțin, spiritualmente, eliberarea totală a conștiinței mele de ceea ce am trăit. Am fost ispitit, o clipă, să-l arunc pe foc. Și totuși, mi-am spus, trebuie să-i dau drumul să meargă. Mulți dintre semenii mei au gîndit poate la fel, au jubilat ca și mine, au suferit și au fost fericiți în același fel. Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici și nu al iubirii aproapelui, n-a încetat și nu va înceta să existe pe pămîntul nostru, să moară adică și să renască perpetuu. Și atîta timp cît aceste trepte urcate și coborîte de mine vor mai fi urcate și coborîte de nenumărați

alții, această carte va mărturisi oricînd...: ...Dacă dragoste nu e, nimic nu e!...". Este *morala* confesiunii sale, *tema* pe care n-a încetat s-o exemplifice prin propria-i existență, este, în fine, dovada că *jucăria soartei* nu și-a pierdut luciditatea și nici încrederea în mitul fericirii prin iubire. Sfîrșitul este, din punct de vedere epic, verosimil. Abandonînd narațiunea, eroul (naratorul) și-ar fi recunoscut neputința de a-și asuma, pînă la capăt, destinul, ceea ce ar fi contrazis una din tezele fundamentale ale cărții.

Tehnica romanescă din *Cel mai iubit dintre pămînteni* amintește, pînă la un punct, și pe aceea din *Le lys dans la vallée*. Și acolo este vorba de o lungă confesiune sub formă epistolară. Felix de Vandenesse povestește viața sa contesei Nathalie de Manerville, de care este îndrăgostit, și viața este dominată de o umbră: Contesa de Mortsauf, *crinul din vale*, femeia angelică în stare să-și domine o pasiune neîngăduită de morala socială și să moară, ca o sfîntă, din dragoste. Balzac introduce în roman și a doua confesiune (scurta scrisoare de răspuns a Contesei de Manerville), care dă judecăți morale asupra primei narațiuni. Prozatorul nu intervine direct, personajele se prezintă singure, în două oglinzi inegale. Istoria vieții lui Felix de Vandenesse este istoria unui sentiment neîmplinit. Felix, om al pasiunii, este victima discreției unei femei ce pune mai presus de iubire datoria față de familie.

Confesiunea lui Victor Petrini cuprinde, cum am dovedit în alt loc, întreaga lui existență. Istoria iubirii lui pentru Matilda și Suzy este istoria vieții lui sociale. În interiorul *romanului de dragoste* există și un *roman politic*, un *roman intelectual*, un *roman senzațional* (dispariția misterioasă a Căprioarei, uciderea torționarului, crima din teleferic), un *roman de moravuri* (lupta pentru putere în viața Uniunii Scriitorilor, moravurile universitarilor, viața și moravurile noii clase politice din deceniul al VI-lea etc.), și, nu deosebit de cele dinainte, dar cu o sferă mai largă de subiecte, un *roman social* în care se studiază poziția claselor și noilor relații dintre indivizi în societate etc... *Romanele* sînt posibile pentru că narațiunea proliferează alte mici narațiuni ce diversifică, îmbogățesc și concurează tema dominantă a cărții. Puse capăt la capăt, narațiunile mici prefigurează o veritabilă colecție de *scene din viața de provincie* în mediul românesc. Eroii lui Marin Preda au, ca și autorul lor, darul de a fabula. Intelectualii (Ion Micu, Petre Nicolau, Petrini) spun anecdote și își ilustrează gîndul prin mici întîmplări de viață. În jurul unei idei se adună, ca boabele în jurul unui ciorchine, un număr enorm de fapte colorate de viață care corectează asperitatea demonstrației. Am putea găsi un nume pentru acest tip de narațiune *(narațiunea arborescentă*, de pildă), însă nu denumirea este importantă, ci principiul epic ce stă la temelia ei. Marin Preda este în gradul cel mai înalt un spirit creator și a da faptului epic verosimilitatea vieții este preocuparea lui cea mai importantă.



Prozatorii pot fi împărțiți, dacă ținem seama de modul lor de a se apropia de lucruri, în două categorii: *observatori* și *creatori*. „Observatorii" studiază realul și trag din el un simbol sau o suită de imagini semnificative. Ei nu inventează obiectul, îl privesc doar sau îl ascultă, căutînd să surprindă esențialul, caracteristicul. Obiectul există anterior privirii, ca o realitate din afara operei. „Creatorii" își inventează obiectul, avînd aerul că reproduc realitatea. Ei compun o scenă din existența comună, ambiționînd să surprindă miracolul însuși al existenței. Creatorii nu fug, de regulă, de situațiile simple și fundamentale (nașterea, moartea, iubirea, morală) și idealul lor este să creeze o tipologie memorabilă, verosimilă în ordine umană. *Observatori* sînt mulți în literatură, mulți și străluciți, *creatori* sînt foarte puțini. Puțini și uriași.

Nu este vorba de vechea delimitare între *creație* și *analiză* (G. Ibrăileanu), discutabilă, de altfel, căci nu există în realitate creația fără analiză, literatură de comportament fără psihologie. Cine zice proză înțelege, fatal, psihologie și analiză, întrucît acolo unde este vorba de om (și literatura vorbește totdeauna despre om) nu pot să nu intre în discuție viața lui interioară, gîndirea, reprezentările de viață, deci analiza. Rămîne doar problema raporturilor între două tehnici de a scrie, însă aceasta e de ordin secundar.

Deosebirea dintre *creatori* și *observatori* nu este de ordin tehnic, ci de reprezentare și angajament în fața universului din afară. Creatorul urmărește *tipicul* (o categorie care și-a pierdut, azi, importanța), cu alte cuvinte, ceea ce este reprezentativ, caracteristic în viața comună. Individul este înfățișat, de aceea, în relațiile lui sociale, în mijlocul familiei sau în lumea profesiunii sale, în cercul de amici etc. I.L. Caragiale are, în proza română, acest dar extraordinar de a fixa individul într-o scenă colectivă. Creatorul nu ignoră analiza și nu fuge de mișcarea de idei a eroului său: nu scapă însă niciodată din vedere *caracterul* și se interesează, cu precădere, de latura practică (morală) a ideilor. Creatorul este, așadar, un moralist. Creatorul modern, care nu mai crede în fixi-

tatea caracterelor și nici în reductibilitatea lor la trei-patru scheme, caută implicația umanului în filozofie, ideologie, politică, altfel zis o *morală* (o religie) în activitățile spiritului. El are o *filozofie de existență*, care înseamnă, implicit, și o *soluție de existență*. În interiorul ei se află, uneori, sub o formă sublimată și o *metafizică*, o *tipologie a spiritului* (cazul Dostoievski, cazul — într-o oarecare măsură — Sadoveanu). Creatorii nu scriu cărți, scriu opere. Pun stăpînire pe un continent imaginar (ca Faulkner) și-l populează cu o lume pe care, ulterior, lumea reală începe s-o imite sau ne pare nouă c-o imită. Ambițioșii lui Balzac care tind spre noua aristocrație a banului coboară în viață. Bovarismul a devenit un fenomen moral curent: un *simbol literar* transformat într-un *sindrom social și moral*. Observatorul crede că lumea există ca să devină o *Carte*. Creatorul epic trăiește ca să transforme Cartea într-o *Lume*.

Există în *Cel mai iubit dintre pămînteni* numeroase semne de *creație* în sensul arătat mai înainte: scene colective memorabile, situații tipice de viață, ca botezul unui copil sau moartea unui părinte, cu acel sentiment de solidaritate a familiei, de regăsire în fața bucuriei sau a durerii... Scene de tandrețe între tată și copil, scene de intimitate între un bărbat care nu și-a pierdut speranța în puterea sentimentului său și o femeie care face totul pentru a-l contrazice... Scene de compoziție, acelea peste care lectorul superficial sare... Marin Preda are un talent neobișnuit de a crea asemenea momente epice. Iată, de exemplu, o scenă de familie: lîngă leagănul unui copil (Silvia) se adună cele două ramuri ale familiei ca două armate dușmane într-un scurt armistițiu. Sînt mai multe generații (bunici, părinți, nepoți) și, în fața crizei care izbucnește (furia demențială a Matildei), bunicii și părinții sînt, moralmente, intransigenți. Matilda este, după ei, de neiertat pentru că a ridicat mîna asupra bărbatului ei și a încălcat, astfel, o veche lege morală. Bunicul crede că Petrini nu și-a bătut la timp și cum trebuie nevasta, iar mama nu va ierta niciodată fiului său umilința de a iubi o femeie nerușinată.

Revelatoare pentru puterea de creație a prozatorului este descrierea agoniei mamei. În prima parte a confesiunii, naratorul dăduse o imagine verosimilă a familiei sale: tatăl, dur și evazionist (are o viață sentimentală dublă), mama, spirit religios, este invariabil umilă, resemnată, închisă în propria-i durere, ca un personaj din opera sadoveniană. Însă din durerea ei înăbușită



iese o mare energie negatoare. Boala activează în acest suflet stins o ură năprasnică împotriva soțului și a fiului. Un personaj nou, un caracter inedit iese din tenebrele unei femei umilite de viață. Care este *caracterul* adevărat, care este veritabila fire a mamei? Caracterul este verosimil în ambele manifestări. Bănuind că nu este iubită, femeia se refugiază în religie și renunțare. Face un copil și, cînd copilul crește și se înstrăinează de ea, femeia trăiește a doua înfrîngere. Eșecurile fiului îi aspresc firea, după cum infidelitățile (imaginare sau reale) ale soțului o hotărîseră să intre într-o tristă schimnicie în interiorul căminului. Boala face să cedeze frînele morale, și din martira unui cămin modest iese o răzvrătită intoleranță față de familie. Studiul acestei modificări este admirabil în roman. Evoluția personajului este, într-un anumit sens, asemănătoare cu aceea a Catrinei Moromete. Bisericoasa nevastă a lui Ilie Moromete devine (în *Morometii*, II) o femeie intratabilă, animată de o ură tenace împotriva bărbatului. Situația se repetă și altfel: împăcarea fiului cu mama se petrece după moarte, în vis, așa cum Nicolae Moromete își regăsește tatăl în viziunile hipnagogice...

## PARADOXUL LUI ARTIMON

Am recitit ultimul roman al lui Marin Preda, recent reeditat, și m-au surprins unele amănunte pe care nu le observasem la prima lectură. Cruzimea celiniană, de pildă, în analiza relațiilor dintre indivizi, curioasă la un prozator care evită de regulă abjecția individului și aspiră în literatură spre „acea seninătate izbăvitoare" care să-i permită o mai bună și mai dreaptă descriere a ființei umane. Seninătatea există, face parte din definiția omului predist, dar în unele cazuri romancierul refuză să mai caute lumina din naturile decăzute și atacă pe față, cu mare violență, *sminteala*, *ticăloșia* individului care nu respectă codul moral. Iată scena din casa Tasiei, cumnata trufașei Matilda. Participă la ea „marele Vasea", șeful clanului, roșcatul Petea (fratele cu obsesii incestuoase), frumoasa Tamara, care înșeală pe Artimon, și Artimon însuși, care e bucuros și poartă recunoștință pentru acest fapt soției infidele.

Petrini, care intră în această lume bizară, este, întîi, exasperat de logica paradoxală a Matildei, femeie cu mintea sucită, hotărîtă să justifice ticăloșia în iubire. Ea face istoria relației sentimentale dintre frumoasa Tamara și bicisnicul Artimon, absolvind, la urmă, de orice vină pe insațiabila infidelă. Ideea ei este că Tamara face bine ceea ce face și dovedește că este loială deoarece nu-i lasă bărbatului iluzia că-l iubește. Bărbatul, la rîndul lui, „ține la ea, fiindcă n-o iubește" și își adoră soția pentru că, înșelîndu-l cu alții, îl împiedică s-o iubească și, deci, să sufere. Tasia, femeie cu scaun la cap, nu acceptă *paradoxul lui Artimon* și vrea să pună discuția pe un făgaș mai realist: „Matilda, n-ai



dreptate — zice ea —, cît trăiește, omul e dator să nu înghită ce nu trebuie. E rea, hai, înghiți, nu știe să facă mîncare, nu e nimic, o să învețe de nevoie, e proastă, ei și ce, proștii nu trebuie să trăiască și ei? frumoasă, hm!, parcă el e urît, dar să te mai și înșele, să nu te iubească, să-ți întoarcă dosul, ce dracu, doamne iartă-mă, te mai ține lîngă ea?". E logica bunului-simț, vocea tribului, legea morală pe care oamenii simpli o respectă și în funcție de care judecă situațiile anormale. Matilda este gata să răspundă Tasiei, strigînd victorios: „Îți spun eu!". Și dezvoltă, în continuare, teoria ei despre păcătoasa și, în același timp, ireproșabila Tamara și despre Artimon al ei, care „chiar o iubește pentru imensa cantitate de suferință de care ea l-a apărat".

Petrini nu intervine în discuție, dar urmărește atent demonstrația Matildei, dă dreptate Tasiei și are revelația unei femei inteligente (Matilda) care apără anormalitatea și justifică ticăloșia în viața unui cuplu. E o anticipare a propriei istorii și, simțind primejdia, Petrini încearcă să înțeleagă logica *smintită* a femeii pe care o iubește. Scena din casa Tasiei mai cuprinde un episod: ciocnirea lui Petrini cu roșcovanul Petea, eternul îndrăgostit alungat de femei din pricini rămase obscure. Petrini primește cu dușmănie pe noul său cumnat, iar acesta — tot printr-o logică sucită — vrea să-l îmbrățișeze. Prozatorul fixează pe Petea într-o categorie morală (cei care, după un pahar de țuică, își dau pe față „vanitatea smintită") și se dezlănțuie asupra personajului. Episodul e de o mare cruzime și arată intoleranța lui Preda față de conștiințele mistificatoare.

Fenomenul îl preocupă în chip evident, sînt nenumărate momente în roman în care anormalitatea este reprimată și mecanismele imposturii morale sînt demontate cu migală. Preda se desparte, aici, de o parte a prozei din secolul nostru care sacralizează abaterea de la legea morală. Eseul pe care îl scrie Petrini *(Era ticăloșilor)* are ca temă tocmai procesul de instalare a individului în abjecție și apariția unei conștiințe culpabile, dispuse să justifice totul. Acel absurd paradox al lui Artimon („ține la ea, fiindcă n-o iubește"), susținut cu orgoliu și agresivitate de Matilda, rezumă condiția individului care, nerespectînd valorile morale, nu respectă nici valorile spiritului.

*Cel mai iubit dintre pămînteni* este, din acest punct de vedere, cartea cea mai dură a lui Marin Preda. Ea pune în discuție condiția omului din secolul nostru și nu arată nici o îngăduință față de inteligența care justifică perversiunea. Și perversiunea începe,

sugerează Preda într-o paranteză, cu atitudinea față de sentimentul morții. *Ticăloșii* nu se tem de moarte sau, dacă se tem, nu arată nici o tulburare în fața ei. Ei vor să petreacă și petrec, ca atare, disprețuind totul, convinși că moartea e sfîrșitul a tot ce există. Virtuoșii și păcătoșii au același destin... O propoziție din Platon, citată la începutul romanului, este pusă într-o nouă interogație de tînărul Petrini și, apoi, interogația este reluată de mai multe ori în carte: „Ei bine, Platon, moartea nu e sfîrșitul a tot? Adică ce mai urmează? Întrucît virtuoșii ar avea alt destin final decît al ticăloșilor?"

Este întrebarea la care dostoievskianul Marin Preda încearcă să răspundă într-un roman amplu, ambițios, cu o deschidere fără precedent în proza lui și, în genere, în proza românească. De la religie la politică, de la sentimentul morții la tentația abjecției, alarmantă în secolul nostru, totul este cuprins, analizat, judecat. Ideea care străbate *Cel mai iubit dintre pămînteni* este că omul ca ființă morală se află în primejdie, sentimentele lui fundamentale sînt corupte de o gîndire care acceptă, ca Artimon, să iubească pentru că este disprețuit și înșelat. O logică vicioasă tinde să înlocuiască morala care mai dăinuie în sufletele simple și nepervertite, ca acela al Tasiei. Acea mică frază din discursul ei („omul e dator să nu înghită ce nu trebuie") indică grava hotărîre a omului predist de a rămîne în legea morală și de a nu se resemna în fața agresiunii morale.

Ca orice mare creator, Preda propune o imagine a omului. Cum am putea defini mai bine *omul predist?* Am scris altă dată că, în timp ce Sadoveanu vede omul dinspre partea miturilor, Preda vede omul modern dinspre partea istoriei. Este, cred, exact, dar insuficient. În *Morometii* I, omul pare stăpîn pe lucruri și îngăduit de istorie, fixat într-o *calmă lumină de vară*. Ceva din natura stabilizatoare a omului clasic se prelungește în acest țăran care întîmpină istoria cu rîsul lui inteligent și supune micile tragedii ale existenței puterii lui de speculație. Apoi vedem că tragicul lovește năprasnic pe omul inteligent și contemplativ, mica lui redută (familia) se destramă și țăranul cu glasul poruncitor și ferm intră într-o lungă existență mediocră. El moare, mai tîrziu (în *Morometii* II), ca un erou de tragedie. Ilie Moromete este o grandioasă întruchipare a lumii românești. După ce în *Intrusul* încearcă soluția omului camusian (omul care face din revolta împotriva circumstanțelor o formă și un criteriu de existență), Marin Preda aduce în *Cel mai iubit dintre pămînteni* imaginea omului care optează pentru



mitul iubirii și întîmpină destinul cu credința lui în valorile spiritului. Iubirea care vindecă pe individ de rănile lăsate de violența istoriei. O iubire fără *milă*, incapabilă de compromisuri, intolerantă cu tot ceea ce vrea s-o despartă de valorile spiritului. Petrini iese din lungul șir de tragedii în care istoria l-a implicat, fără voia lui, cu această nouă lumină în spirit. Ea îi dă puterea să meargă mai departe împotriva *nesăbuinței* și *besmeticiei* lumii moderne.

*Cel mai iubit dintre pămînteni* este o carte neobișnuită în proza românească, scrisă cu febrilitate, o confesiune tulbure, disonantă în unele locuri, însă gravă și profundă în substanța ei, de o mare forță epică. Marin Preda nu este numai un mare talent — este cazul să repetăm —, este și o mare conștiință morală. Două însușiri care se întîlnesc rar într-o cultură, dar, cînd se întîmplă să se întîlnească, creatorul începe să fie luat și ca model moral.

## FASCINAȚIA PATERNITĂȚII

„Il n'y a pas des bons pères, c'est la régle". Este o propoziție din *Cuvintele* lui Jean-Paul Sartre. „El [tatăl] și eu [fiul] sîntem despărțiți, în orice caz, pînă la judecata de apoi [...], tot ceea ce am făcut am făcut, într-un anumit sens, împotriva lui." Este o frază din jurnalul lui Eugène Ionesco. „J'écris sous l'oeil paternel" (o privire autoritară, represivă, se înțelege). Este o declarație a lui Paul Cézanne. Henri Beyle și-a schimbat numele în Stendhal din ură, se spune, față de tatăl său. N-a vrut să intre cu el în istorie. Exegeții folosesc, totuși, noțiunea de „beylisme" pentru a numi un tip de individualitate umană și un fenomen psiho-moral bazat pe energie, spontaneitate, individualism. Tatăl a revenit pe această cale în literatura fiului.

Sînt nenumărate alte exemple de creatori care detestă instituția paternității, iremediabil putredă — cum zice tot Sartre. În secolul nostru acest resentiment a devenit aproape general în literatură. Sînt puțini scriitorii care mai au curajul să recunoască în părinții lor (în special în tată) un model moral. Cu puțină exagerare, am putea spune că secolul al XX-lea este, din punctul de vedere al literaturii, un secol al paricidului. El începe cu declarația lui Gide („familii, vă urăsc") și se încheie cu precizarea lui Sartre pe care am citat-o: „nu există tați buni, aceasta este regula". Regula a fost stabilită, întîi, de Freud. Literatura n-a făcut decît s-o ilustreze. Sub influența psihanalizei, biografia omului de litere s-a modificat în chip radical. Ea confirmă din ce în ce mai mult „romanul familial al copilului". O confirmare în două planuri: în/prin existența creatorului (jurnale, memorii) și în/prin



literatura de ficțiune. Au apărut brusc marii frustrați, traumatismele (complexele) copilăriei au devenit teme literare (Tournier nu este o voce singulară în această direcție). Abia dacă mai sînt cîțiva scriitori care recunosc că au avut părinți buni și o copilărie normală. William Golding mărturisește că tatăl său a fost *un om mare în circumstanțe limitate*. Elias Canetti își simpatizează, de asemenea, tatăl, însă tatăl moare de tînăr și mama acaparează iubirea copilului. Iubirea este atît de tiranică (din partea copilului), încît mama nu se mai poate recăsători.

Biografia revine, și în acest caz, în spațiul „romanului familial" care, după Freud, este sursa oricărui mit. Primii ani ai copilăriei sînt dominați de o enormă adorație a părinților, îndeosebi a tatălui. Familia reală este identificată cu familia mitică (familia nobilă din vise și basme). Tot acum (pînă la cinci ani) apar primele impresii de ordin sexual și, odată cu ele, primele răni ale eului („rănile narcisice")*. Urmează o perioadă de latență care se prelungește pînă la pubertate. În acest timp încetează dezvoltarea sexuală și copilul intră într-un somn biologic din care se trezește brusc. Relațiile sentimentale cu părinții capătă acum un conținut agresiv. Omul pare a fi singurul animal care, după o perioadă de înflorire exuberantă a sexualității, cunoaște această latență (uitare) cu efecte considerabile în sfera psihologiei, zice Freud. Victima acestui proces complex este, de regulă, tatăl. *Regele* din perioada micii copilării devine un monstru, un adversar ce trebuie doborît. Fiul începe să-și aducă aminte, rănile precoce se redeschid și miturile își schimbă radical sensul. În orice tată există un tată primordial, șeful hoardei, posesiv și represiv, și în orice fiu trăiește fiul primordial care și-a ucis părintele autoritar, castrator.

Nu există, deci, tați buni. Nici fii care să uite și să ierte *rănile narcisice*. Cînd ajung scriitori, ei nu fac decît să-și exprime, vor nu vor, resentimentele, obsesiile. Un fapt este de domeniul evidenței: literatura din secolul al XX-lea demitizează *tatăl* și mitizează *mama* (Proust, Sartre, Barthes, Ionesco...). Uneori tatăl moare la timp (tatăl din *Cuvintele*) și absența lui nu-i deloc regretată. Orfanul se simte eliberat de un complex și, deci, de obligația unui paricid. Există un bunic, dar bunicul este un tip caraghios, un farsor care se crede Victor Hugo. Un tată, așadar, prin substituție, un tată retoric, personaj de comedie. Modelele sînt căutate în altă parte și, adesea, scriitorul nu propune decît anti-modele.

* Cf. Freud: *Moise și monoteismul.*

Mama iese, oricum, mai bine în literatura secolului nostru care, în esență, este o *literatură a fiului*. Căci, dacă ducem mai departe o sugestie din Freud, putem spune că literatura anterioară (proza secolului al XIX-lea) este, ca și Vechiul Testament, o *literatură a tatălui*. Figura dominantă este acolo tatăl: puternic, mînios, justițiar. Fiul își ia revanșa în secolul nostru, în planul literaturii cel puțin. Noul lui testament stabilește o altă ordine și, în interiorul ei, mama și fiul se unesc pentru a doborî autoritatea șefului de hoardă.

Marin Preda este, în această privință, un spirit care merge împotriva curentului general. El este de partea tatălui, toată literatura lui e dominată de figura autoritară și exemplară a unui tată deștept și ironic ca Ilie Moromete. Într-o însemnare din *Imposibila întoarcere*, el spune că Ilie Moromete este tatăl său și că a scris despre lumea țărănească avînd în minte acest model: „Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil și profund pentru toată viața, și de aceea cruzimea, cît și josnicia, omorurile și spînzurările întîlnite des la Rebreanu și Sadoveanu, și existente de altfel și în viața țăranilor, nu și-au mai găsit loc și în universul meu scăldat în lumina eternă a zilei de vară. În realitate, în amintire, îmi zac fapte de violență fără măsură și chipuri întunecoase, infernale, dar pînă acum nu le-am găsit un sens... Poate că nici nu-l au!?".

Preda face, aici, mai multe declarații riscante pentru psihologia și gîndirea scriitorului din secolul nostru. El și-a admirat tatăl și a făcut din el eroul preferat (fenomenul de *înnobilare* de care vorbește psihanaliza), nu numai în copilărie, ci și la maturitate, cînd ar fi trebuit să izbucnească în chip fatal conflictul agresiv-sexual. N-a izbucnit, fiul a continuat să fie fermecat de părintele său care, aflăm din altă parte, discuta liniștit cu sanitarul satului despre moartea iminentă a copilului bolnav de friguri: „n-o mai duce mult [...] fă-i ce trebuie că nu mai e speranță". „Crezi? — zice tatăl cu gîndul la ceea ce reprezintă pentru familie eventuala pierdere a copilului, cum ar socoti moartea oricărei vietăți aflată în strînsă legătură cu existența sa." Copilul, devenit matur, notează, fără ranchiună, acest dialog teribil. Sentimentul său a rămas, cum ne avertizează mai sus, *stabil și profund* pentru toată viața. Mai mult: viziunea lui literară a fost determinată de



acest sentiment; n-a dat mare atenție în cărțile sale cruzimii și josniciei umane, nu că acestea n-ar exista în lumea țărănească, dar prozatorul nu le-a aflat încă sensul. În lumea lui interioară domină simbolul luminos al tatălui. El este măsura lucrurilor.

Este greu de aflat în epoca noastră un alt scriitor care, ignorînd datele psihanalizei, să arate atîta fascinație față de părintele său și să facă din el, în tot ceea ce a scris, un model moral. Preda scrie, nu mai încape îndoială, „sous l'oeil paternel", dar în sensul bun al lucrurilor. Este cazul să ne întrebăm dacă acest *tată* inteligent și moral, cu acces la lumea spiritului (un țăran care știe să vadă ceea ce alții nu văd și, mai ales, știe să povestească într-un chip surprinzător) nu înseamnă mai mult decît un părinte bun. Din însemnările autobiografice ale lui Marin Preda deducem cel puțin două lucruri:

1) tatăl său (pe numele adevărat Tudor Călărașu) simbolizează lumea țărănească în valorile ei durabile și prin ea (sau prin ele) *legile naturii;* țăranii se conduc după regulile care guvernează universul mare, morala lor este acordată cu o misterioasă morală naturală; tatăl reprezintă, dar, legea care vine de departe și respectă armonia marilor cicluri („idealuri, care erau ale tatălui meu: omul să rămînă om, adică să n-o ia razna împotriva altora, să stea la plugul lui, dacă era plugar, la cinstea lui de om, dacă era om de omenie, adică iubitor de alți oameni, la cartea lui dacă era cărturar, la nevasta și copiii lui, dacă îi avea, la casa lui, dacă nu vroia să se facă de rîs prin hoție, trădare, beție, lene și minciună; adică să rămînă om prin tot ceea ce cîștigasem ca să nu ne pierdem, urmînd legile naturii: cine se ridică împotriva altuia se ridică împotriva lui însuși, fiindcă oamenii au descoperit de mult legea armoniei în tot ce există, din care și-au făcut legi morale...");

2) tatăl este identificat în *Moromeții*, *Imposibila întoarcere*, *Viața ca o pradă*, *Convorbiri* și în numeroase interviuri cu naratorul ideal. Este cel care, mergînd la munte, povestește la întoarcere întîmplări senzaționale, încît copiii lui rămîn uluiți. Modul *cum* povestea, asta era uluitor, spune mai tîrziu prozatorul. Un tată, deci, imaginativ, cu har, pregătit să facă din viață un spectacol. În toată proza lui Preda se repetă un personaj care știe să *încornoreze* lucrurile, ca Pațanghel din *O adunare liniștită*, și să provoace uimirea celor din jur. Modelul lor este Moromete, comentatorul inspirat din *Poiana lui Iocan* și omul de dialog

(dialogul cu fiul) din volumul al II-lea al romanului. În mai toate situațiile prezentate de nuvelele și romanele lui Preda, un tată vorbește și, amestecat printre spectatori, un copil stă și ascultă cu încîntare ceea ce spune tatăl inepuizabil. Copilul, devenit matur, se apucă să scrie cărți în care povestește la rîndul său despre tatăl lui și spectacolul dat de el. Un narator simbolic și un narator secund (naratorul scriptual) care copiază pe primul, iată scenariul prozei lui Preda, privit din perspectiva acestei relații. Sub cel dintîi se ascunde tatăl („creația preexistentă"), în cel de-al doilea trăiește, după propria mărturisire, fiul. Tatăl (cel real: Tudor Călărașu, și cel imaginativ: Ilie Moromete) dă o măsură a lucrurilor. El apără ordinea existentă și ordinea se bazează pe legile naturale. Este un spirit stabilizator într-o lume care dă semne de neliniște. Trece printr-o dramă puternică (fuga fiilor, împuținarea loturilor de pămînt), se înstrăinează de prietenii săi, ocolește agora (Poiana lui Iocan), apoi își revine, capătă din nou plăcerea de a pune lumea în spectacol și a se da în spectacol. Redevine, într-un cuvînt, narator. Însă istoria nu-i mai este favorabilă, *legile* lumii lui se tulbură. Rolul său se încheie. Moare și, odată cu el, dispare o veche civilizație țărănească.

Am scris în alt loc că *Morometii* I este cartea tatălui: un tată grandios, un narator ideal, un spirit independent, o gîndire ageră și profundă care vrea să statornicească lucrurile, un Moise, în fine, care se mînie cînd fiii săi se arată nerecunoscători și netrebnici: ei încalcă legile familiei și, totodată, legile existenței țărănești. Moise pune, atunci, mîna pe par și pedepsește pe nesăbuiți. Pedeapsă inutilă: fiii își urmează calea lor și încercarea de mai tîrziu a tatălui de a-i aduce acasă (asta vrea să spună: în credința, în legea existenței țărănești) este fără rezultat. Tatăl se retrage în tăcere, lumina dispare de pe chipul lui și, înainte de orice, tatăl curmă în el plăcerea de a povesti. *Naratorul simbolic* moare și narațiunea este continuată de fiul cel mic care se pregătește și el, dar în alt plan și în alt chip, să părăsească legea tatălui.

*Morometii II* este *cartea fiului*. Fiul pune în discuție religia tatălui și vrea să impună o altă ordine a lucrurilor. Este o revoltă în planul conștiinței și consecințele ei sînt tragice, în primul rînd, pentru fiu. Istoria pe care el vrea s-o servească nu se arată binevoitoare. Legile noi, mai puternice decît voința tînărului apostol, se impun și, din ciocnirea cu ele, tată și fiul ies înfrînți, fiecare în felul său. Ilie Moromete și Niculae Moromete



se împacă în vis (în planul imaginarului) după moartea celui dintîi. O împăcare semnificativă din mai multe puncte de vedere. Unul mi se pare esențial: dispărînd *eroul preferat*, *creația preexistentă*, se produce un transfer simbolic: fiul își asumă rolul tatălui. El nu poate apăra în plan social legea vechii lumi țărănești al cărei simbol este tatăl exemplar, dar o salvează în planul imaginarului. Scrie cărți în care apare, ca un zeu luminos și tragic, un bătrîn țăran, convins pînă în ultima clipă a vieții lui că omul, pentru a fi fericit, trebuie să trăiască aproape de legile armoniei naturale. O moarte, așadar, socială și o naștere literară memorabilă.

Citit din această direcție, romanul *Morometii* sugerează un scenariu care, prin multe elemente, trimite la scenariul biblic. Nu știu dacă Marin Preda l-a gîndit sau nu în acest sens (prozatorul era, se știe, un cititor atent al scrierilor sacre), dar cele două volume ale principalei sale opere par a urma ordinea simbolică din *vechiul* și *noul testament*. Primul volum (1955) nu-i *o carte a justiției divine*, ci o carte a paternității autoritare și drepte. În ea este vorba de un tată care vrea să apere o lege statornicită (un sistem de valori) și de trei fii bezmetici care vor să uzurpe puterea tatălui. Pînă aici sîntem încă în romanul familial al copilului așa cum îl gîndește psihanaliza. Mai există însă un fiu (și anume fiul cel mic, cel mai isteț și mai bun, cum știm și din basme) care răscumpără vina fraților rebeli: scrie o carte în care autoritatea tatălui este restabilită. Al doilea volum (1967) nu-i, iarăși, *cartea grației*, ci, sub forma dialogului dintre tată și fiu, este cartea confruntării dintre o civilizație veche și o istorie confuză și grăbită. Romanul se termină cu o moarte (moartea tatălui, Ilie Moromete) și cu întoarcerea fiului (Nicolae Moromete). Scenă memorabilă. Fiul, revenit acasă după o absență îndelungată, este întîmpinat de bocetul surorii sale: „— Tatăăăă, țișni strigătul ei înalt și curățit de orice durere, ca o chemare disperată și în același timp albă de orice nădejde, adresată unui om în viață care însă nu mai vroia să audă. Scoal' în sus c-a venit Niculae! Scoal' și stai cu el de vorbă, că nu l-ai mai văzut de anul trecut! Uite-l c-a venit! Se dădu apoi la o parte și Niculae se apropie. Chipul bătrînului își pierduse orice asemănare cu cel din viață și privirea fiului nu stătu mai mult de cîteva clipe asupra lui, ca și cînd ar fi avut înainte un străin. Se aplecă, îi puse alături de frunte buchetul de flori, se întoarse și începu să coboare scă-

rile. Porni foarte decis spre poartă, chiar grăbit, de parcă ar fi vrut să plece mai repede dintr-un loc unde greșise că intrase, dar își reveni și o luă apoi spre grădină. Se uitau la el nedumeriți: unde vrusese să plece (chiar vrusese să plece) și acum încotro o lua?"

O moarte, de data aceasta, biologică, ireversibilă. Scenariul epic al tatălui nu se încheie însă aici. Ilie Moromete revine în cărțile ulterioare *(Marele singuratic, Imposibila întoarcere, Viața ca o pradă)*. Prozatorul nu vrea sau nu poate să se despartă de fantasma acestui țăran care simbolizează o lume și o autoritate acceptată (autoritatea paternității). În *Marele singuratic* îi descrie tinerețea, în *Viața ca o pradă* înfățișează, în stil direct confesiv, despărțirea fiului adevărat (Marin Preda) de tatăl real (Tudor Călărașu). O scenă pe care am analizat-o în altă parte. Ea trebuie reamintită aici pentru că ocupă un loc important în mitologia predistă. E vorba de călătoria pe care tatăl și fiul o fac spre Cîmpulung. „Nicăieri — scrie Marin Preda în capitolul al II-lea din *Viața ca o pradă* — nu a fost timp în cele o mie de pagini ale *Moromeților* să povestesc călătoria pe care a făcut-o Niculae (erou a cărui copilărie era a mea), cu tatăl său, la vîrsta de doisprezece ani, la Cîmpu-Lung, unde dorința lui de a evada din familie și din sat trebuia să devină un fapt. În realitate această călătorie avea să se termine cu un eșec din care însă soarta mă ferea de o prăbușire." Ca în *Moromeții*, autoritatea și neliniștea tatălui se manifestă prin *glas* („mă uitam la el și ca totdeauna glasul cu care îmi spunea aceste cuvinte mă făcu să înțeleg mai puțin ceea ce spunea. Cum o spunea, asta era uimitor. O veșnică surpriză"). Despărțirea adevărată vine mai tîrziu, și Marin Preda o narează în capitolul al IX-lea al romanului său indirect: „și într-o zi, fără să-mi spună, tata luă hotărîrea să se despartă de mine. Era în septembrie 1940... Înainte să ajung s-o fac eu, istoria, turbure și amenințătoare, dădea buzna peste noi"... Acum tatăl își ia, cu adevărat, mîna de pe umărul fiului și vrea să știe în ultimul ceas dacă fiul are sau nu ceva în capul lui. Însă fiul e de părere că „marile taine nu se dezvăluiesc nimănui". Se grăbește să dea buzna, la rîndul lui, într-o istorie confuză și amenințătoare fără să țină seama de avertismentele tatălui. Sentimentul tînărului Marin Preda este că destinul lui se va împlini în altă sferă de existență. Tatăl este emoționat, glasul este nesigur, fiul este detașat și ironic: „Trenul se urni și începu, lin, să părăsească gara.



Tata îmi spuse cu un glas împiedicat, parcă nesigur, pe nume ca și cînd nu m-ar fi recunoscut, urcat cum eram, că sînt copilul lui. Își duse brațele în sus, tot cu o mișcare frîntă. Pornire tîrzie de îmbrățișare care nu avusese loc, nu se gîndise din timp... Îmi repetă numele strigîndu-mă și făcu cîțiva pași pe lîngă vagon, în timp ce mișcarea lină a trenului se accelera. N-am schițat nici un gest și nu i-am adresat în prima clipă nici un cuvînt. Nu-l recunoșteam nici eu... Nu știam că poartă cu el, pentru mine, astfel de îngrijorări deodată patetice, care să-i smulgă un astfel de strigăt sugrumat însoțit de o astfel de mișcare neconvinsă a brațelor, care ar fi vrut să mă apuce de-acolo de pe platformă și să mă tragă îndărăt...

— Ei, i-am răspuns strigînd și eu, ce este?

— Vezi... Trenul...

Atît l-am auzit că zice și l-am pierdut din vedere pe după coroana bogată a salcîmului care străjuia."

Să nu pierdem nici noi din vedere imaginea *salcîmului care străjuie peronul.* Ea va trece în opera de ficțiune și va deveni un simbol cu mai multe sensuri. Tatăl, eternul tată, nu este străin de această revenire. În *Viața ca o pradă*, Marin Preda narează momentul de criză prin care trece după apariția cărții de debut. Nu poate scrie nici un rînd, se duce la Sinaia, caută un subiect și nu află. Ajunge în pragul disperării și, deodată, îi apare în minte o schiță despre tăierea salcîmului publicată în *Timpul* și neinclusă în *Întîlnirea din pămînturi.* De ce? Își dă seama după 30 de ani: „Salcîmul acela trebuia ferit, era ceva de preț, intim, care putea fi ucis într-o carte de nuvele [...]. Acest salcîm doborît era singura întîmplare din ceea ce scrisesem la douăzeci de ani care avea legătură adîncă, neștearsă, cu familia mea [...] *Salcîmul* era un cod care nu trebuia divulgat. Scena cu doborîrea lui îmi apărea acum ca o poartă pe care dacă știam s-o deschid intram pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoșteam și pe care o puteam povesti"...

Este aproape inutil să spun că lumea miraculoasă este lumea țărănească și că în centrul ei stă tatăl mîhnit, zice fiul (naratorul), de doborîrea acelui salcîm. Un glas tainic spune fiului, devenit prozator, să se întoarcă la omul părăsit pe peronul străjuit de alt salcîm: „scrie și află ce s-a întîmplat; scriind și spunînd tot despre *el* și despre acea amintire, o să găsești răspunsul; și dacă

n-o să-l găsești, nu te neliniști; o să lași istoria cu o enigmă"... Amănunt important în existența lui Marin Preda. Tatăl îl mai ajută o dată: să iasă din starea de confuzie și neputință. Continuă să-l vegheze și să stea, acum, într-un moment decisiv, la hotarul dintre existență și ficțiune. Omul cu *glasul împiedecat* se pregătește să intre el însuși, cu ajutorul fiului, în alt spațiu (spațiul imaginarului) și să îmbrace hainele unui personaj celebru. Cineva pune mîna pe stilou și începe să scrie: „Ilie Moromete...". Fiul se hotărăște să divulge *codul*. Codul unei lumi dominate de eterna lumină de vară. Codul tatălui, desigur.

Relația tată-fiu nu-i totdeauna idilică în literatura lui Preda. În *Risipitorii* există un părinte (tatăl doctorului Munteanu) moale și fără pregnanță de care soția, femeie energică, este dezamăgită. Cînd fiul crește, ea vrea să facă din el ceea ce n-a putut face din soț (tată). Ambiție ce se poate psihanaliza. Mai complexă este situația din *Cel mai iubit dintre pămînteni*. Naratorul (Victor Petrini) istorisește viața părinților săi și, din cele notate, reiese că viața în familie este un mic infern. Mama este mediocră și resemnată, tatăl evaziv și fără autoritate. O nepotrivire care se agravează și duce, în final, la revolta femeii înrăite în ura față de bărbatul lîngă care a trăit o viață. Fiul își judecă aspru părinții („Revin, mamă, asupra păcatului tău de a nu fi putut iubi"), tatăl este dur cu acest fiu rău: „Bă, uite ce e [...] Sînt oameni pe care învățătura îi face oameni! Pe tine te-a făcut un nerușinat! Numai maică-ta poate să mai creadă în îndreptarea ta, eu unul mi-am luat mîna de pe tine."

În mitologia literară a lui Preda este gestul cel mai grav: tatăl ia mîna de pe umărul copilului. Asta înseamnă o despărțire definitivă, o ruptură de destin. Funcționează aici alt cod moral decît acela al lumii țărănești. Preda îl analizează cu răceala prozatorului obiectiv, voind să sugereze că viața unui cuplu fără iubire se degradează progresiv și sfîrșește în josnicie. Fiul este necruțător cu părinții, dar nici pe el nu-l va cruța destinul. Are parte în iubirea lui de aceeași cădere... În *Cel mai iubit dintre pămînteni* mai există un tată nedemn (tatăl lui Petrică Nicolau) care, din gelozie absurdă, împiedică pe fiul său să trăiască fericit cu exigenta și imprevizibila Matilda. Mitul paternității coboară aici în grotescul senilității. Fiul (naratorul) ia locul tatălui lipsit de autoritate și apără instituția paternității primejduită de un comportament dezamăgitor. Un transfer simbolic. Situația este



într-o oarecare măsură asemănătoare în *Risipitorii* și *Intrusul*. Cînd tații nu sînt la înălțimea destinului lor, fiii îi judecă aspru în numele unui model al paternității.

Dacă nu este o regulă că toți tații sînt răi, nu-i nici regula că toți tații din lume sînt buni. Preda, spre deosebire de Sartre și de majoritatea scriitorilor din secolul al XX-lea, nu crede însă că tatăl este în chip fatal castrator și că instituția paternității este iremediabil putredă. *Romanul familial al copilului* suferă, în cazul literaturii lui, o modificare importantă. Toate cărțile din ciclul moromețian nu fac decît să nareze la infinit iubirea dintre un tată extraordinar și un fiu care îl ascultă cu fascinație.

# NICHITA STĂNESCU: UN MOD DE A FI POET

Pe Nichita Stănescu îl căutau mai ales oamenii tineri, el îi primea cu strigăte de bucurie, le elibera fără ezitare certificate de talent sau le dedica poeme improvizate în fața unei asistențe decomplexate. Adolescenții nu se arătau deloc sfioși față de el, îi ziceau Nichita, și el însuși îi încuraja în acest sens, numindu-i afectuos „bătrîne" și „prietene". Ultima oară cînd l-am văzut, într-o duminică după-amiază de noiembrie, dicta versuri cu o voce neobișnuit de poruncitoare unei Manuele venite de peste munți și însoțită de o echipă de artiști plastici. M-am întrebat adesea de unde venea această nevoie de spectacol în viața poetului și n-am găsit decît un singur răspuns: o mare teamă de singurătate, un sentiment puternic de anxietate domina ființa lui robustă. De puține ori l-am văzut singur (și-l știu de la unsprezece ani). Avea totdeauna pe cineva în preajmă. Un prieten, un coleg de generație, mai tîrziu (cînd generația s-a risipit) căuta compania celor mai tineri decît el și se lăsa, mai ales, căutat de ei.

Avea, rar și nu pentru multă vreme, crize de descurajare. Era atunci obosit și voia să pună ordine în existența lui. Apoi o lua de la capăt, strălucitor, generos, risipitor. Își dăruia monezile, ceasurile, cărțile, plătea consumația la Casa Scriitorilor, îi chema pe toți în casa lui (cînd avea casă), și spectacolul continua. Pe adversari îi dezarma cu iubirea lui. Unui poet invidios care îl insultase în revista *Amfiteatru*, numindu-l în deriziune și cu aluzie la ascendența lui maternă „naș Eminescu", i-ar fi declarat cînd l-a întîlnit: „cînd te văd simt că am talent"... Autorul invidios și agresiv



și-a schimbat brusc atitudinea. Azi vorbește de „prietenul meu Nichita" și e, în continuare, agresiv cu alții.

Nichita Stănescu nu era, să ne înțelegem, o ființă idilică. Avea momentele lui de furie, limba lui era atunci necruțătoare, imaginația năștea fărpturi de iad. Mînia se consuma, de regulă, în discursuri orale. Rareori (și numai în ultima parte a vieții lui) își ieșea din fire în mici *respirări* polemice. Am motive să cred că regreta după aceea izbucnirile lui. Nu era un om violent și detesta violența. O dezarma uneori printr-o excesivă curtenie. Se simțea vulnerabil și era, cu adevărat, vulnerabil prin felul său de a fi în fața austerilor judecători. Încerca să-și protejeze poezia printr-un mod pacificator de a fi, printr-o *strategie a iubirii*, care domolea un rînd de spirite clevetitoare, dar nu împiedica deloc manifestarea altora. Nichita Stănescu era un om inteligent și știa că ura nu e productivă. Ura asfixiază spiritul. Nu se preda, deci, urii și n-o întreținea. Nu știu dacă a răspuns în scris celor care i-au negat poemele. A așteptat, și el, să obosească nedreptatea. Uneori n-a obosit (cazul lui Gh. Grigurcu, care i-a negat toate cărțile), dar atitudinea poetului nu s-a schimbat nici în aceste condiții.

A continuat să facă din existența lui un spectacol și din poezia lui o sărbătoare a spiritului. La cea dintîi nu se gîndea prea mult. A trăit-o, vorba unui scriitor drag lui, după pofta inimii ușoare, fugind mereu de o teamă obscură, de un rău adînc de care se simțea mereu încolțit. Poezia, în schimb, era pentru Nichita Stănescu un act fundamental și era în stare să facă orice pentru ca poezia să poată fi publicată. Prietenii îl judecau aspru pentru absențele și complezențele lui în viața literară, dar el se apăra zicînd că numai arta este morală și că trebuie, în consecință, judecată morala *Corbului*, nu morala autorului alcoolic care a murit într-un șanț. Poezia purifică și izbăvește. Omul este perisabil, arta este eternă și, de la un punct, arta își naște creatorul, ca în poemul *Către Galateea*. Adevărat, dar rezultă de aici că omul care scrie poate fi oricum și poate face orice în viața și cu viața lui? Chestiune delicată. *Orice* și *oricum*, în nici un caz. Secolul nostru a devenit vigilent și intolerabil față de o existență care nu este la înălțimea talentului.

Este un amestec ciudat de forțe în ființa lui Nichita Stănescu: un respect aproape religios pentru poezie și o supunere aproape cinică față de real. Instabil și labil în viața de toate zilele, ușor

mitoman, agresat de prieteni racolați din toate mediile intelectuale și disperat cînd nu este agresat, actor de comedie și personaj de tragedie, deștept și șmecher pe un fond de inocență totală, interesat de relațiile sociale și, în același timp, neștiind și nevrînd să profite în nici un fel de pe urma lor, poetul lasă impresia că este un spirit care își urmărește destinul și se lasă în același timp cu plăcere manipulat de un destin jucăuș și haotic. Este ușor de cîștigat pentru o cauză care nu este a lui și-o uită tot atît de ușor. Revine, pune o fervoare neobișnuită, se agită, se indignează împotriva injustiției, apoi dispare pentru multă vreme. O natură imprevizibilă și incontrolabilă, deschisă și exaltată în unele clipe, bănuitoare și „perfidă", ulisiană în altele. Voia, în mod indiscutabil, să placă, să strălucească, să domine în micile grupuri de amici. Verva lui era șerpuitoare, noul-venit era pur și simplu năucit, poetul lansa formule memorabile, spectacolul era măreț. Te întrebai, urmărindu-l, cum este posibil să existe în același spirit un acrobat așa de abil și un poet atît de mare și de profund?! Este posibil.

Nichita Stănescu reprezintă un mod specific de a fi poet în lumea noastră. E greu să-i afli un model în literatura anterioară. Bacovia trăiește izolat într-o teribilă nevroză. Macedonski este un boem ceremonios, cu fumuri princiare, zgomotos, cu cruzimi, uneori, de neiertat (cazul Eminescu). Eminescu este un mit, un sfînt laic. Existența lui a devenit un șir de întîmplări sacre, întărite, create în perpetuitate de operă. Cu Arghezi coborîm din nou în real și descoperim că geniul poate trăi ca un gospodar. Este un spirit religios cu limba spurcată. Om de familie, ostil principial moravurilor vieții literare: neîndurător cu cei care arată neînțelegere față de literatura lui.

Nichita Stănescu vine în tradiția lui Ienăchiță Văcărescu și, în alte timpuri, ar fi scandalizat cu petrecerile și cîntecele lui cele două Principate Române încă neunite. Beizadeaua se născuse însă la Ploești dintr-un părinte croitor cu ascendență țărănească și o mamă ce s-ar trage (versiunea poetului) dintr-un general rus alb. Iese un băiat cu o poftă contagioasă de viață. La unsprezece ani, cînd l-am cunoscut, avea deja un cerc de amici, la cincisprezece este urmat ca o umbră de o tînără ploeșteancă suavă și cu fața tragică, și tot acum scrie versuri umoristice primite neîncrezător de profesorul nostru de română, fost elev al lui G. Ibrăileanu, spirit iute, iritabil, cu o mare pasiune pentru literatură. Modernis-



mele tînărului Stănescu Hristea Nichita nu-i dau un sentiment de seriozitate. Nici lui, nici altora. Am scris în alt loc *(Scriitori români de azi, I)* că în adolescentul Nichita Stănescu nu se manifestă nici unul din semnele talentului precoce. Aplecarea lui este spre rîs și *băşcălie* (cuvînt cu rezonanțe și conotații multiple în limbajul tineretului ploieștean postbelic) și talentul se afirmă, mai promițător, în caricatură.

Cum de a ieșit poetul profund din acest adolescent pus pe farse, iubitor de bunuri lumești, rămîne o enigmă a ființei lui complexe. Tînărul Nichita nu-și schimbă stilul de viață. Alți prieteni, alte jocuri ale minții, alte experiențe. La universitate este un student bun, dar unele materii (științele limbii îndeosebi) îl plictisesc, e limpede. E sociabil și dă tuturor iluzia că se pot bizui pe el. Intimii îi spun Nini. Tinerele din obsedantul deceniu sînt timide și timorate de o morală prea severă. Tînărul blond încearcă să le cucerească și reușește, deși are (de la optsprezece ani) o nevastă care-l urmează peste tot cu o fidelitate de fier. Lecturile lui sînt, ca ale oricărui spirit tînăr din acei ani, în dublu registru. În amfiteatrul Odobescu ascultă prelegeri serioase și posomorite despre Gherea și Neculuță, acasă citește pe Arghezi și Barbu. Copiase pe un caiet versurile din *Joc secund* și pe cele mai multe le știa pe dinafară. L-a vizitat odată, mi-a mărturisit, pe marele poet-matematician și întîlnirea n-a fost, se pare, revelatoare. Ion Barbu ar fi urmărit curgerea versului și ar fi spus, la urmă, cîteva cuvinte convenționale. Tînărul poet era dezamăgit, dar nu-i purta pică modelului său liric. Comenta cu umor eșecul său. Vizitase și pe Vladimir Streinu, și acesta îl avertizează cu solemnitate că poemele n-au încă „ștampila personalității" (țin bine minte această formulă; Nichita Stănescu o repeta adesea cu ironie). Vremuri grele.

La universitate pot fi urmăriți T. Vianu, Al. Rosetti, Iorgu Iordan, iar dintre tinerii dascăli se remarcă Ov.S. Crohmălniceanu și comparatistul Edgar Papu. Pentru scurtă vreme audiem un curs ciudat ținut de un om inteligent, criticul Paul Georgescu. El trebuie să vorbească despre nu știu ce perioadă a literaturii române moderne și vorbește... despre Platon și Aristot. Nu-i un orator universitar, n-are dicție, stă cu capul în hîrtii și, din cînd în gînd, aruncă auditoriului priviri scurte, jucăușe. Spune lucruri inteligente, unii studenți sînt receptivi. Printre ei, Nichita Stănescu, care se atașează numaidecît de tînărul și neobișnuitul dascăl. Dascălul, dispărut repede din facultate, păstrează legătura

cu fostul student, îl angajează la *Gazeta literară* și-l susține la debutul său literar.

Nu cunosc prea bine relațiile lui Nichita Stănescu cu Tudor Vianu, autoritatea cea mai mare care exista, atunci, în universitatea bucureșteană. Cursul lui de literatură universală era un regal. Cînd vorbea despre Shakespeare (la R. III, imensul și incomodul amfiteatru) era o îmbulzeală de nedescris. Decanul facultății (profesorul Al. Graur) stă la ușă și îndepărtează pe indezirabilii veniți din afară. Nu știu cum primea și cum privea toate acestea Nichita Stănescu. Nu-l „văd" în acea aglomerație de tineri dornici să asculte un spirit învățat și să deprindă un mod de a gîndi care nu semăna deloc cu stilul dogmatic, dominant în epocă. Prezența lui T. Vianu a fost pentru noi o mare șansă. Nu știu, repet, cum a folosit-o Nichita Stănescu. Începuse *să* fie preocupat mai sistematic de propria literatură. Era dispus, după un obicei răspîndit în acele timpuri, să scrie în colaborare. Îmi amintesc că, într-o zi, am proiectat să scriem împreună o dramă socială. De ce? N-aș putea spune. Mai păstrez, cred, și azi printre hîrtiile mele primele replici din acea teribilă piesă despre tragedia țărănimii române la începutul secolului... Un fapt este sigur: tînărul superb, lacom de viață, arată o mare disponibilitate, o prea mare chiar disponibilitate a spiritului, nu se grăbește să-și ia în serios, cum se zice, talentul. Vrea să trăiască, este mereu îndrăgostit (și așa va fi mereu), mereu grăbit, speriat de complicațiile vieții sociale.

Două imagini se suprapun în capul meu cînd e vorba de Nichita Stănescu. Mai întîi, un tînăr care e într-o veșnică agitație; lasă impresia că fuge de ceva sau fuge după cineva; trebuie să ajungă numaidecît undeva, este în întîrziere, o să spună el mai tîrziu despre ce este vorba; mai tîrziu uită, a intervenit între timp altceva, altcineva, o nouă complicație, o nouă fugă, o nouă disperare; disperarea trece, din fericire, repede; poetul se odihnește, cred, numai cînd scrie; scrie repede, neobișnuit de repede, trei, cinci, șapte poeme într-o singură emisie. Nu l-am auzit niciodată pe tînărul Nichita Stănescu spunînd că nu poate scrie, că trece printr-o criză de creație. Se plîngea mereu de *crizele de existență*, acestea da, nu-l ocoleau, dar îmi vine să cred că nu erau prea puternice, tînărul poet intra și ieșea, în ori ce caz, teafăr din ele. Cele mai multe erau de natură sentimentală. Pe celelalte (de natură metafizică), dacă existau, nu le mărturisea. Îi plăcea să discute



mai mult despre artă decît despre Dumnezeu. Arta era neliniștea lui. Subiect inepuizabil. Nichita Stănescu are un mod inimitabil de a apropia o idee și de a fugi (acesta este termenul) din idee. Ocolește soluțiile previzibile ale rațiunii, alege o nuanță și duce nuanța în alt cîmp de probleme. Și, apoi, stilul lui figurativ care face să delireze orice lucru clar! La urmă, cînd discuția obosește, vezi că ideea a devenit altceva, subiectul artă a murit sufocat de nuanțele lui.

Dar să mă întorc la *scriitura* lui Nichita Stănescu și la prima imagine a tînărului care nu stă locului și nu are niciodată timp. Ce reprezintă pentru el *scrisul?* Evident esențialul, dar nu totul. Trăiește pentru poezie, dar nu vrea să trăiască numai în poezie. Scrie ușor, aparent prea ușor, prea repede, unde este vigilența, osîrdia talentului nemulțumit de ceea ce face? Nemulțumirea întîrzie să se manifeste. Deocamdată poetul Nichita Stănescu anunță că a scris un ciclu de poeme care sînt cele mai bune din cîte a apucat să scrie. Se detașează ușor de celelalte, le părăsește fără suferință pentru noile venite. Este forma lui de a fi nemulțumit, de a selecta. Nichita Stănescu a scris enorm și a publicat relativ puțin. Multe poeme s-au risipit în fugile poetului prin viață. I-au rămas, își amintea el, saci întregi de manuscrise pe la gazdele la care a stat. Le regreta, dar nu părea disperat.

Cealaltă imagine este a ultimului Nichita Stănescu. Se îngreuiase la trup, iar spiritul căpătase veleități de patriarh. Sta locului și lăsa pe alții să vină spre el. Îi place, în continuare, să discute despre poezie, fugile lui din subiect sînt mici spectacole de inteligență și imaginație. Strîmbă judecățile clare, răstoarnă cu bucurie soluțiile rezonabile, așteaptă replica pentru a o spulbera printr-un paradox rapid gîndit și admirabil formulat. Are răspuns pentru orice întrebare, dar niciodată răspunsul nu este cel așteptat de interlocutor. Nichita Stănescu nu pare interesat de adevăr, ci de spectacolul adevărului. Provoacă dialogul ca să poată, în fond, monologa în fața unui auditoriu ce se poate lăsa sedus. Și auditoriul se lasă, de regulă, sedus, fascinat. Spiritul lui se odihnește, acum, în oralitate. Dictează poemele, *respirările*, dictează o *antimetafizică*, improvizează și recită, urmărind cu atenție reacțiile publicului. Nu rămîne indiferent la succes. Abandonează repede un poem dacă poemul nemulțumește pe cineva. Nu e înțepenit în orgoliul lui de mare poet, e prea inteligent să *se dea mare*, cum zice

el, să joace comedia geniului. Fuge (în continuare) de temele sublime, nu trădează un apetit special pentru problemele transcendentului, nu vrea să respire numai aerul marilor concepte.

E sensibil la reacția criticii și o simplă propoziție dojenitoare, strecurată de mine într-un articol din *România literară*, l-a scos din fire. Mă trezesc noaptea cu un telefon și, la capătul firului, aud o voce aspră și mînioasă. „Poetul Nichita Stănescu", cum se recomandă vocea mînioasă, protestează împotriva acelei incalificabile propoziții care-i atacă ființa lui morală... Justificarea mea nu-l satisface, nu vrea, în fapt, s-o asculte, indignarea lui e mare, mă acuză că am trădat o prietenie veche. Mă repliez, accept provocarea, am și eu să-i reproșez multe dacă este vorba de ființa noastră morală, poetul e liber să creadă ce vrea... A doua zi, dis-de-dimineață (la o oră neverosimilă), mă trezește din somn o altă voce, clară și prietenoasă: „Aici Nichita, scuză-mă, azi-noapte eram într-o situație dificilă, îți spun altădată, trec printr-un rău de existență...", zice poetul... E în ordine, totul este în ordine, Nichita Stănescu...

*

Caut din nou locul lui Nichita Stănescu într-o *tipologie* a poeților. Dar este o tipologie acolo unde abaterea de la reguli este însăși regula? Există, în orice caz, un mod romantic de a fi poet, există o fizionomie a poetului *decadent* întîlnită la primii simboliști. Suprarealiștii au impus o atitudine existențială prin vocația lor pentru negație (de la poetică la sintaxă). Stilul liric devine, la marii poeți, un stil al existenței. Nichita Stănescu aduce cu sine, în poezie și în viața literară postbelică, un mod derutant de a fi. Nici una din vechile poze (atitudini) ale poetului nu cuprinde personalitatea lui. Sentimentul pe care îl lasă este că el provoacă mereu destinul și se teme, în același timp, de destin. Se instalează, de la început, în fruntea generației sale, dar nu-i prea solidar cu generația. Nu vrea să fie un *apostol*, un director de conștiință, fuge de marile responsabilități, nu evită frivolitățile omului de lume, nu face din artă o religie. Poezia să facă bine să meargă alături de plăcere și să primească bucuriile trupului. Lui Nichita Stănescu îi plăcea să mănînce bine, să bea și să iubească. Are în dragoste cruzimi de despot. Vrea ca orice femeie să fie o Isolda, în timp ce el să se bucure de libertățile lui Don Juan. În poezie



se joacă și creează un limbaj care primește jocurile minții lui. Cînd este, atunci, serios, grav, profund Nichita Stănescu? Tot acum, în jocurile, fugile, duplicitățile, ambiguitățile lui. Poezia mare se face în acest vîrtej. Neliniștile poetului locuiesc laolaltă cu plăcerile lui. Ca individ, poetul nu vrea să fie un model, dar poezia lui îl impune ca model. Este în ființa lui Nichita Stănescu și în toată poezia lui o tensiune între o existență care vrea să scape de orice rigoare și o poezie care vrea să impună o rigoare nouă, un stil al cuprinderii și, în același timp, un stil al fugii de orice cuprindere.

## CÎNTECELE INOROGULUI

Întîmplarea a făcut să răsfoiesc zilele acestea[1] două caiete cu versuri scrise de Nichita Stănescu pe cînd era tînăr de tot, abia ieșit din adolescența lui ploeșteană. Pe unele le știam, pe cele mai multe nu. Mi-am amintit numaidecît de faimoasa lui baladă, *De vrajă nasoală*, în iscusit stil argotic, cu memorabilul vers: „Papaciocari și geanabeți...". Am regăsit și versurile pe care studentul Stănescu Hristea Nichita le scrisese, în joacă, ca să dovedească unui prieten sceptic știința de a compune fără mari dificultăți un *palindrom* pe un text cunoscut: o strofă din Eminescu. Îmi plac și acum baladele lui ușor licențioase, cum ar fi acea de pomină *Notă informativă* unde e vorba despre o preoteasă frumoasă și iabrașă, spionată de un adolescent timid, cu simțurile în fierbere. Nu regăsesc parafraza după *Cioara* lui Topîrceanu, nici cîntecele despre vidanjorii orașului nostru în care strălucea, îmi amintesc, geniul ironic al elevului de la Liceul „I.L. Caragiale" din Ploești. Ce s-a întîmplat cu ele? Sînt, în schimb, altele care pot da o idee despre Nichita Stănescu din anticamera debutului. Un poet care își face mîna copiind tablourile maeștrilor. Traduce din Petrarca și Rilke, parafrazează cîntecul popular și compune mici balade erotice în stilul cîntecului de lume. Dar ce se observă întîi — și cu uimire — este arghezianismul foarte tînărului Nichita Stănescu, „poetul îngerilor", cum își zice el într-un vers. Un poem

[1] Articol scris în martie 1983.



din 20 martie 1955 se cheamă *Of, Doamne... ceața e tîrzie* și traduce cunoscuta temă a psalmilor:

„Of, Doamne... ceața e tîrzie
și nu se-ncheagă noaptea-n drum
și-s singur sîngelui de-acum,
fugit din zid de pușcărie
De ce te măsluiești cu cridă?...
Of, Doamne... Nu pieri... Te-aud...
În ramul primăverii ud,
se sbate fluturu-n omidă
Rășina-n mine se încinge
Mă arde-n gît. Aș bea un țoi...
Of, Doamne... vino înapoi
căci mîine peste zori va ninge..."

Anunță, mă întreb, aceste versuri juvenile pe poetul din *Unsprezece elegii* și celelalte poeme care ambiționează să cuprindă conceptele filozofiei? N-am impresia, Nichita Stănescu de dinaintea debutului este altul, cu totul altul. El scrie, acum, în două registre, făcînd naveta de la metafizica de tip arghezian la glumele deocheate ale cîntecului de lume. Aș cita, pentru a ilustra îndemînarea lui de versificator bășcălios, foarte prețuită în cercurile de tineri literați din anii '60, cîteva strofe dintr-o lungă *Baladă a motanului*, scrisă sau transcrisă joi 11 august, la Ploești, oraș unde umorul este, se știe, un prim semn al inteligenței și libertății:

„Motan m-aș fi dorit să fiu
cu coada-n sus, cu blana-n dungi.
cu ghiare și mustețe lungi
cu-n ochi verzui
și-un ochi căpriu
La ceasul cînd tîriș grăpiș
zăpada nopții se adună,
eu, cocoțat pe-acoperiș
să urlu a pustiu la lună
și-atuncea, șapte gospodine
să dea cu bolovani în mine
și să mă-njure surd, de Domnul,
că le-am stricat urlînd tot somnul
De sus, din vîrful săptămînii
să le rînjesc urlat:

Iubesc doar locu,
nu stăpînii,
precum fac cîinii pentru-n os
și iarăși șapte gospodine
să dea cu bolovani în mine,
iar eu să urlu,
urlu-ntruna
atît cît n-o apune luna..."

Imaginea motanului cinic urmărește pe poet. O regăsim, în alt registru liric și cu o dialectică sentimentală mai strînsă, într-un *Cîntec de lună nouă*, întocmit, ne avertizează prompt autorul, în noiembrie 1955, la București. Peste versuri a mai trecut de cîteva ori creionul. Sînt modificări de cuvinte, schimbări în ordinea versurilor:

„Eh... cum te mai fugăream pe-acoperișe
jucînd în ochii goi, tăceri piezișe,
și visul de zăpezi și visul frate,
în vremuri cînd eram pisici dungate
Aevea fulgul clipei căzătoare
mă îmbrăca în frig și în ninsoare
motan de aur alb; urlînd întruna,
m-amesteca pe-acoperiș cu luna
Se svîrcolea lung șarpele sub casă,
dar din ureche nu voia să-mi iasă
și-mi aducea vifornița nebună
prin dinți, zăpezile cu gust de lună
Jucînd în ochii goi tăceri piezișe,
eh... cum te mai fugăream pe-acoperișe
pînă în zarea lutului din aștrii,
ca să te-nbrac în ochii mei albaștri".

Sînt, aici, cîteva libertăți de spirit și cîteva semne ale limbajului care anunță pe debutantul din 1960. Dar nu prea multe. Impresia este — comparînd aceste exerciții cu volumele publicate între 1960—1965 — că Nichita Stănescu nu și-a găsit ușor stilul propriu, vocația nu i s-a deschis, promițătoare, de la început. Puține versuri din această perioadă (mai ales cele de natură ludică) sînt *nichitiene*. Trecerea a fost bruscă, sub puterea unui miracol interior pe care nu-l putem explica și, la drept vorbind, nici nu



trebuie. Orice poet adevărat are ritmurile lui. Acelea ale lui Nichita Stănescu au început să bată relativ tîrziu, dar îndată ce poezia și-a găsit cadența și limbajul ea s-a manifestat în forță și cu o originalitate care n-a trecut neobservată. În februarie 1957, dată cînd Nichita Stănescu debutează, dacă nu mă înșel, în *Tribuna*, lirismul începe să se rupă de placenta argheziană, căci iată ce notează el:

„Nu mai pîlpîie nici o pasăre, nici o stea
cerul a obosit deasupra ta
Hai Nichita strînge-ți pleoapă de pleoapă, strînge-le
Amurgul curge pe lîngă ochii tăi uimiți
de parc-ar vrea să vă priviți
unul altuia, sîngele
Mai bine să bem
și să privim la arbori
O, inima ți-e-nconjurată de arbori!"

Micul poem face parte din ciclul *Cîntecele Inorogului*, ultimul ciclu, probabil, din această fază pregătitoare și primul care recomandă pe poetul ingenios și fermecător de la începutul anilor '60. El nu ezită să-și transcrie numele în vers și să facă din micile trăiri intime teme de reflecție lirică. E momentul în care Stănescu Hristea Nichita (unele poeme sînt semnate Hristea Stănescu) se decide pentru o unică identitate literară: Nichita Stănescu.

Ce înseamnă Nichita Stănescu pentru poezia românească de azi se știe. Am scris de multe ori (de nenumărate ori) despre el și este fără rost să repet într-un articol omagial ceea ce am spus pe larg și în chip documentat într-o carte. Aș vrea să-i fac un portret, dar îmi amintesc la timp de G. Călinescu care zice că portretul este fiul maliției, nu al iubirii. Și apoi nu știu cum se face, dar îmi vine mereu în minte imaginea acelui tînăr zeu nordic care se joacă pe acoperișuri și urmărește cu răsuflarea tăiată și ochii bulbucați gesturile intime ale frumoasei preotese. Trebuie să îndepărtez, întîi, această fotografie redescoperită între filele unor caiete dungate, roase pe la colțuri ca niște cărți de rugăciune, pentru a putea vorbi de „bărbatul țeapăn și zîmbit" care nu mai vrea să locuiască în cuvinte, ci în *necuvinte* și schimbă de mai multe ori ritmurile poemului pentru a ajunge la ceea ce îi pare a fi o formă superioară

de comunicare: *poezia metalingvistică*, prefigurată încă din secolul trecut de Eminescu prin *Odă în metru antic*. Deschid *Epica magna* și privirea îmi cade pe un poem început în vers contabil, apoi, de la jumătate, versul se rupe și poemul continuă sub altă cadență:

„Brusc, pasărea a murit în zbor;
ca o pupilă piezișă taie un nor.
Șterge cu aripa flască
steaua verde gata să nască.
Suna murdar și greoi
prin aripa ei, aerul a noroi.
Cade din ce în ce mai încet
spre secret.
Din interiorul cel mare spre interior
fără trepte și neagră,
clătinîndu-se pentru nimeni
sporind cu greață singurătatea...
Lovește frunza, fructa;
urmează un sunet de picior de animal
în fugă atingînd pămîntul
inundat
de lacrimi independente de ochi
de umezeală independentă de frig,
de tăcere independentă, migratoare".

Îmi amintesc că într-o tabletă din *Respirări*, Nichita Stănescu împarte poezia, după o sugestie structuralistă, în trei sau patru compartimente: *poezia fonetică*, *morfologică*..., ultima fiind poezia de origine *metalingvistică*. Dar poezia lui? Poezia lui Nichita Stănescu trece prin toate formele gramaticii lirice și, cînd crezi că s-a fixat într-una, ai surpriza să constați că poetul este deja în drum spre altceva: spre alt timp și alt mod. Rezistența cea mai hotărîtă o provoacă poemul care renunță la toate atributele lirismului tradițional: nu este nici muzical, nici plastic, nici coerent, ci pur demonstrativ, cu un limbaj fără solemnitate. „Îl opun pe A lui 1. / Nori peste semne", zice poetul la începutul unei cărți, voind, poate, să sugereze o negație a artei ca artă, o oboseală de geometria formelor și de muzica vorbelor împerecheate. Numai atît? Este, negreșit, și credința, mai generală în poezia modernă, că un cuvînt poate spune mai mult în goliciunea lui deplină decît un cuvînt ce merge liniștit în urma muzicii sau se lipește de o



culoare . E o sfidare, desigur, a cititorului, e pariul unui luptător, care, lăsînd deoparte armele, iese înaintea dușmanului cu mîinile goale. El are, ca David, doar o praștie. Nu spun că poetul cîștigă de fiecare dată, că sfidarea lui, repetată, nu rupe și dizolvă structurile poemului. Spun doar că trebuie să avem răbdare și că o operă este în egală măsură suma izbînzilor și a eșecurilor ei.

Nichita Stănescu aparține unei generații pe care istoria, spun unii, ar fi favorizat-o. Ea ar fi apărut într-un moment de gol în literatură și l-a acoperit repede beneficiind de absența marilor modele. Nu cred deloc în această explicație și am și de ce: poezia tînără din anii '60 s-a afirmat aproape simultan cu revenirea în actualitate a marilor poeți interbelici. O alianță norocoasă, într-adevăr, de care tinerii au profitat întorcînd poezia la limbajul și temele ei specifice. În mai puțin de zece ani fața poeziei românești s-a schimbat, grație lui Nichita Stănescu și colegilor lui de generație, grație, desigur, și altor forțe spirituale care, într-o frumoasă competiție, au provocat realmente o renaștere a literaturii române. Nichita Stănescu a avut și mie îmi pare că are și azi rolul lui în avangarda poeziei românești: un poet de un talent neobișnuit care se joacă mereu cu sunetele ca să nu moară de disperare.

Despre poezia lui Nichita Stănescu aș spune, parafrazînd ceea ce Heidegger a spus despre ființă: e o fugă înaintea cuvintelor.

## CORNUL DE MELC

Am întîlnit de mai multe ori în poezia și în însemnările despre poezie ale lui Nichita Stănescu imaginea cornului de melc. Este, desigur, un simbol care vrea să sugereze existența fragilă a poeziei și condiția însăși a poetului printre făpturile universului. E suficient o adiere de vînt, o vagă presimțire a primejdiei, ca delicatul telescop al melcului să se retragă în cochilia protectoare. Cît de protectoare? Poezia este o asemenea deschidere spre lumea plină de primejdii necunoscute și, tot astfel, o retragere rapidă, înspăimîntată din fața invizibilului obstacol.

Citind poemele lui Nichita Stănescu, n-am impresia, ce curios, de fragilitate. Ieșirile și retragerile poetului dau mai degrabă sentimentul de forță și joc al forței, îndoielile, ca și izbînzile, sînt exprimate cu o mare siguranță a limbajului. Nu apare în versuri acea senzație de neputință și istovire pe care o aflăm la alți poeți, înspăimîntați, înainte de orice, de ambiguitățile limbajului. Pe Nichita Stănescu limbajul îl slujește bine, cuvintele vin ușor în propoziție: ușor și strălucitor.

Am aflat că de cîtva timp poetul își dictează versurile. *Scriitura* se golește, astfel, de unul din sensurile ei tradiționale. Cuvîntul este numai rostit, versul este proiecția unei imaginații care își refuză ispășirea scriiturii. Cum vom putea întocmi, în acest caz, ergografia poetului care gîndește și spune fără să privească abisurile foii albe? Un paradox, un obstacol (încă unul) pe care Nichita Stănescu îl aruncă în fața urmăritorilor lui, interpreții poeziei. Un paradox în care el însuși intră, ca și atunci cînd spune că poezia folosește cuvintele „din disperare", și că, în fapt, poezia se face cu



*necuvinte*. Dar pentru a exprima ideea *necuvîntului* și a uzurpa arta cuvîntului în poezie, Nichita Stănescu folosește cuvinte foarte iscusite. Dealtfel, în altă parte, el avertizează: „cuvîntul este locul existenței" și „există un sentiment al cuvîntului"... Și dacă este așa, atunci putem spune că existența necuvîntului se revelează în cuvînt, că nimic nu există, în poezie, în afara cuvîntului.

Deschid la întîmplare volumul *Opere imperfecte* și ochii îmi cad pe un scurt poem de dragoste *(Evocare)*, construit pe ideea inefabilului feminin. O temă veche, dar ce mișcare a imaginației, ce suprapuneri de cîmpuri semantice! Citez din delicata poemă:

„Ea era frumoasă ca umbra unei idei, —
a piele de copil mirosea spinarea ei,
a piatră proaspăt spartă
a strigăt dintr-o limbă moartă.

Ea nu avea greutate, ca respirarea.
Rîzîndă și plăpîndă cu lacrimi mari
era sărată ca sarea
slăvită de barbari.

Ea era frumoasă ca umbra unui gînd.
Între ape, nu mai era pămînt"...

Totul se învîrte aici în jurul sugestiei de neasemuire, de unicitate în lumea fenomenală, de grație și forță de iradiație. Un petrarchism pe care Nichita Stănescu îl încarcă de grele și misterioase semne: miros de piatră spartă, strigăt într-o limbă moartă, pămînt singuratic în imensitatea apelor... Un unic simbol, în fond, și nu dintre acelea ce deschid porțile universului. Peste el se prăvale însă o imaginație dedată cu toate viclesugurile. Ea poartă ideea poetică de la năprasnicele ospețe barbare la incredibila imaterialitate a umbrei care însoțește gîndul. Uluit te întrebi despre ce este vorba, în fapt, în versurile care trec atît de imprevizibil de la un univers la altul? De femeia *frumoasă ca umbra unui gînd*, desigur, dar pe neobservate poemul petrarchizant a devenit altceva: o imagine a singurătății începuturilor, o biblică naștere din imensitatea oceanului. Petrecerea cu suavități s-a transformat într-o meditație tulburată de miracolele existenței. În scurta lui aventură cornul melcului a observat *cerul gravid de stele*.

## „O MUNTENIE A SPIRITULUI"

Citesc (recitesc în cele mai multe cazuri) *Respirările* lui Nichita Stănescu, publicate mai întîi prin revistele literare, și strînse acum într-un volum masiv (trei sute optzeci pagini), cu ilustrații misterioase semnate de un *N* terminat în partea de sus a liniei cu o floare. Coperta arată un cerc de animale himerice care, într-o frenezie a determinării și posesiunii, mușcă unul din altul. Simbol ce se repetă și în poezia lui Nichita Stănescu, voind a sugera legea înlănțuirii universale. Simbolul este tratat separat într-un eseu care vorbește despre „distanța dintre gură și hrană" sau poate în altul unde în discuție este *Copernic sau reintegrarea în cosmos*. Titlurile sînt însă de o indeterminare calculată, încît cine vrea să-și facă o idee mai exactă despre *înnodarea orizontului* (primul capitol din *Respirări*) trebuie să urmărească atent demonstrația autorului care, nu-i vorbă, numai despre nodurile orizontului nu scrie! E vorba, aici, de limba română ca patrie a poetului, de *catedralele sonore* și *ninsorile sublime*, de întristarea tatălui care vede că băiatul lui a îmbrățișat cauza nesigură a poeziei, de răsfățul spiritului balcanic și de alte asemenea subiecte pe care inspiratul poet, înainte de a le lămuri, le trece de mai multe ori prin aburul metaforelor.

Subiectele ies, la urmă, împodobite de cristalele poeziei. Cititorul uită, la urmă, tema inițială și se arată satisfăcut de originalitatea poeziei care i-a luat locul. Proză poetică, deci. Notațiile lui Nichita Stănescu nu aparțin, totuși, acestei categorii, lipsindu-le aproape total elementul epic. Nu pot fi puse nici în rîndul eseurilor întrucît mișcarea ideilor este tulburată la



tot pasul de imaginația lirică imprevizibilă care, în cele din urmă, se impune și spulberă ideea de demonstrație. Să le numim contemplații, mici parabole lirice, venite de la un poet care fuge mereu în imaginație și introduce între subiectul și predicatul unei propoziții o întreagă lume de miracole. Am putea apropia *Respirările* lui de prozele lui Arghezi dacă n-am observa la timp că lui Nichita Stănescu îi lipsește spiritul pamfletar. Îi lipsește și simțul grotescului, apetitul acela colosal pentru naturile degradate. N-are răbdare să ducă desenul fantastic pînă la sfîrșit și nici să-și stăpînească imaginația în așa chip încît imaginația să desăvîrșească himerele pe care gîndul le concepe.

Imaginația lui Nichita Stănescu, adusă pe terenul mai sever al prozei, se consumă pe spații mici și arde repede, în străfulgerarea unei propoziții memorabile. Ea se plictisește să rămînă prea mult în fabulă și, în genere, să stăruie într-o singură direcție, de aceea metaforele fug ca iepurii spre toate zările. Cînd poetul vrea să justifice pe larg o idee nu reușește. Însemnările despre alunizare sînt pline de locuri comune, ca și recenziile despre unele cărți scrise de prietenii poetului. Strălucesc, în schimb, reflecțiile lui despre *cuvinte* și *necuvinte în poezie*, despre *hemografie*, adică „scrierea cu tine însuți", admirabile sînt cîteva portrete în stilul acela înalt elegiac, scăldat de lumini purificatoare pe care îl aflăm, uneori, și în poeme.

*Respirările*, ținînd de natura poeziei, nu se pot rezuma și nici analiza. Se pot, în schimb, cita fragmentar, punînd astfel în evidență un număr de obsesii și, în funcție de ele, un număr de definiții și simboluri. Există la Nichita Stănescu un interes vizibil pentru marile concepte, după cum există dorința de a defini natura poeziei și instrumentele cu care ea operează. O secvență din noua lui carte se cheamă *Cîteva elemente de estetică* și atacă chestiuni complicate, cum ar fi *limbajul artistic* sau *fiziologia poeziei*. Unele idei sînt de o surprinzătoare modernitate. A defini, de pildă, poezia în funcție de morfologia sau sintaxa versului este o operație ce cade în seama criticului structuralist. Nichita Stănescu identifică trei *grupuri genetice* în poezie (fonetic, morfologic și sintactic), superioară fiind, după el, treapta sintactică, aceea care duce la o lirică situată deasupra metaforei („tipul de tensiune semantică spre un cuvînt de viitor"). Conceptele pot fi sau nu acceptate (cele mai multe sînt îndoielnice pentru un estetician), însă în

jurul lor imaginația zboară repede și metaforele recomandă poezia cu cît mai puține metafore. O dovadă: „Morfologia este cea care poate da lustru și luciu unei poezii de tip arghezian. Cuvîntul este presat ca strugurele în teasc, din care se obține un must etern: «Logodnică de-a pururi, soție niciodată». Semantică a vederii, ideea trebuie pipăită cu mîna ca să urle este. Ne farmecă și ne ștampilează memoria. Și poezia de tip morfologic, ca o dromaderă, poartă în spinare și frumos împodobită cocoașa poeziei fonetice. În fine, ceea ce ni se pare a fi mai aproape de propria esență majoră a poeziei este aceea (acea poezie) care se constituie sintactic. Tot în Arghezi vom găsi indici: «Trei sau patru-n mal pescari». Ion Barbu este însă desăvîrșit în această structură poetică. În acest caz, dromadera se transformă în cămilă. La cocoașa fonetică se adaugă întru-inerție și cocoașa morfologică. Toate armele poeziei sunt adunate la un loc».

Spiritul se desfată în acest fel cu vorbele fără a fi străin cu totul de lumea pură a ideilor. Meditațiile poetului despre sublim sau despre absurd, cinste, timpul ca lumină, avatarurile bunului-simț sînt, cu tot aerul lor paradoxal, originale și profunde. În astfel de glose reușește, cred, Nichita Stănescu să fixeze mai bine intuițiile și jocurile minții lui. Oriunde am deschide cartea dăm peste propoziții memorabile. „Cuvîntul este locul existenței", zice el într-un loc. „A fi moral înseamnă a fi fericit" — scrie în altă parte, sau: „ideea abstractă și pură naște crime"...

Cele mai multe notații arată o mișcare iute a intelectului care trage lucrurile spre absurd, refuzînd, totuși, să rămînă în el. Operează cu noțiuni, concepte proprii, cum ar fi *meta-idei* sau *meta-viziuni*, citează mituri mari pe care are însă grijă să le complice prin interpretări proprii, spulberă, în fine, gravitatea reflecției printr-o ușoară ironie. Inventează o limbă *(îngerească)* care numai într-o privință se deosebește de *lumeasca*, limba existenței comune. În *Hemografia* Nichita Stănescu se figurează pe sine, venit la nouăzeci de ani după Eminescu, ca un Ioan Botezătoru care anunță venirea unui alt mare poet. Modestie suspectă, bine jucată, în fraze cu fals aer biblic, dar cu o tensiune a imaginarului, o bună orînduire a viziunii care încîntă la lectură: „El va fi nease-muit de frumos și toată ființa lui, chiar și trupul lui vor fi o nease-muită vorbire. Se vor usca lacrimile femeilor părăsite, iar îndrăgostiții vor vedea păsări cu gîtul uimitor de lung întretăind soarele la amurg. El însuși nu va fi foarte fericit, dar toată ființa lui



va revărsa un fel de fericire a vorbirii, încît toate tinerele fete, auzindu-l, îi vor purta cuvintele la ureche ca pe un cercel de diamant."

Trebuie descoperit pe seriosul, gravul, excepționalul Nichita Stănescu în feeria atîtor propoziții care se cer meditate ca niște mici poeme. Cînd el spune într-un verset: „singură moartea are caracter virginal și pur", spiritul nostru intră în alertă și caută să descopere nu adevărul frazei, ci înțelesul ei liric. „A avea un prieten este mai vital decît a avea un înger", avertizează poetul, care pînă acum dădea lecții de limba *îngerească*. Contraziceri? Dar ele sînt la tot pasul în *Respirările* lui Nichita Stănescu! Cui îi mai pasă de ele într-o carte în care nu adevărul este în discuție, ci stările pe care le provoacă cunoașterea adevărului în poezie? Unele reflecții sînt mai prozaice și au, în ordine culturală, o mai mare verosimilitate. Cînd poetul spune că „teatrul este prima formă a civilizației, dar și ultimul strigăt de moarte al barbariei", definiția poate fi luată în seamă de un teoretician. L-am nedreptăți însă pe Nichita Stănescu dacă am căuta în fermecătoarele lui speculații o viziune coerentă, determinabilă în ordine conceptuală asupra artei. O viziune există însă, cum s-a văzut, și ea este de ordin subiectiv, adică poetic. Cînd el vrea să determine timpul în raport cu materia sau cu arta, introduce atîtea nuanțe și așa de îndepărtate unele de altele, încît numai starea de perplexitate a poetului care se aventurează în asemenea cîmp de probleme iese în față: starea celui care vrea să determine indeterminabilul și, vorba lui, să înnoade orizontul.

Volumul *Respirări* cuprinde un număr, cum am zis, de portrete despre contemporani (admirabile acelea despre Marin Preda, Ion Băieșu, Fănuș Neagu) și un grupaj de anecdote din *O samă de cuvinte* așezate în chip de poeme. Nichita Stănescu a procedat în același fel cu Dimitrie Cantemir, scoțînd din *Istoria ieroglifică* un număr de pagini cu valoare lirică. Nu m-a convins nici atunci, nu mă convinge nici acum. Istoriile lui Neculce sînt frumoase prin culoarea, ineditul și fabula lor morală, adică prin elemente de ordin epic, nu liric. Dar, în fine, dacă poetul le citește altfel... Portretele arată o putere de invenție și o proprietate rară a cuvîntului. Citez finalul din *Dezlegarea de mit:* „Ciobanul *Mioriței* ne este primul intelectual român. Neam din neamul lui, Marin Preda alege din baladă finețea gîndirii înțeleasă ca o muncă, adumbrind

nunta stelelor înțeleasă ca un răsfăț. Iată cum mi s-a relevat tema cărților lui: ce s-a întîmplat după îngroparea ciobanului mioritic și ce au cîntat fluierele de la căpătîiul lui. Balada ne spusese numai cum cîntă fluierul de os, dar nu și ce..."

Alte articole sînt, însă, convenționale, scrise pentru a mulțumi prietenii ignorați de critică. Dîndu-le la o parte (cum ar fi trebuit să facă poetul însuși), rămîne o carte extraordinară, ruptă din acea *muntenie a spiritului* care, în viziunea lui Nichita Stănescu cel puțin, cu un ochi rîde și cu altul plînge.

## TUDOR VIANU SAU DESPRE FIDELITATE

Un prieten îmi amintește că zilele acestea s-au împlinit douăzeci de ani de la moartea lui Tudor Vianu. Un prilej de a ne gîndi la el și la cărțile lui care s-au adunat, prin abnegația și priceperea lui George Gană, într-o ediție masivă și impunătoare. Tudor Vianu a fost, știe toată lumea, un mare profesor. Poate cel mai mare, în tradiție maioresciană, pe care l-a dat universitatea bucureșteană. Un spirit, cum s-a spus deseori, așezat și profund, însă cine gîndește că așezarea și profunzimea se opun spiritului viu, fanteziei creatoare, marilor proiecte ale spiritului greșește enorm. Avea o formație esențial clasică și gîndea arta ca o muncă ajunsă la libertate și fericire. Aceasta este definiția pe care o dă într-un interviu luat în 1945 de Ion Biberi. Voia să *întemeieze* prin estetica și critica literară o știință care să dovedească tocmai faptul că arta este o formă de religie a muncii și că talentul nu se poate împlini în afara culturii.

Disprețuia impresionismul primitiv, capricios în critica literară și cerea ca judecata de valoare să se bizuie pe principii solide și chiar pe o metodă acceptată și pusă în acord cu individualitatea analistului. Și-a recunoscut mereu o mare afinitate pentru clasicismul elin și îndeosebi latin. A fost preocupat, încă de tînăr, de problema stilului și a expresiei și, cum mărturisește, a descoperit cu bucurie în corespondența lui Flaubert și în eseurile lui Valéry o justificare estetică în preferința și orientarea lui critică. N-a avut un maestru spiritual sau nu și-l recunoaște: „Am lucrat de

la mine, cu spontaneitate, pornind din propriul meu centru [...] Doar contactul cu Goethe a fost pentru mine revelator". Tudor Vianu este, cu alte vorbe, opera voinței sale, ca și Maiorescu și Lovinescu (și alte mari spirite). Și-a construit o personalitate, învingînd în tinerețe o criză de ordin religios (spune el undeva) și o criză morală care l-a îndepărtat de critica foiletonistică și l-a împins spre estetică și filozofie.

Toate acestea se cunosc și nu le-aș fi amintit aici dacă n-aș fi observat în unele însemnări despre Tudor Vianu o suficiență și o îngăduință jignitoare față de acest spirit învățat și complex. Disciplinat, dar nu uscat, obiectiv pe cît este posibil, dar nu în afara neliniștii moderne și, mai ales, ostil oricărei rigidități și intoleranțe, Tudor Vianu este un spirit creator, un mare spirit de un dramatism ascuns. Îndrăznesc chiar să zic că este un spirit tragic. Astfel l-am văzut pe cînd îi urmăream lecțiile lui magistrale și, dacă nu l-am urmat în stilul și în preocupările lui, i-am purtat totdeauna o stimă adîncă. Îl socotesc și azi un model moral și intelectual. Liniștea, cumpătarea, oroarea lui de ființele dezordonate și infidele se întemeiază pe un ideal moral și reprezintă, repet, creația voinței lui. În anii '50, cînd lucrurile mergeau adesea cu capul în jos, era o mare șansă să descoperi un om care gîndește drept și, prin simpla lui prezență, să dea un sentiment de statornicie și de firesc într-o istorie grăbită și nefirească.

Regăsesc într-un articol din 1942, reprodus în *Opere*, IX, o confesiune indirectă și un posibil autoportret din care putem înțelege ceva despre acest învățat mai enigmatic și mai profund decît se crede îndeobște. Vianu face, aici, elogiul fidelității, care, după el, trebuie să însoțească entuziasmul în creație și în viața practică. O alianță, recunoaște el, paradoxală, căci „în locul unei statornicii moarte nu este oare de preferat o inconsecvență vie?"... Oamenii se arată mai interesați și mai bucuroși de firile răzvrătite și inconsecvente decît de firile ascetice și statornice. Nu părăsește păstorul turma pentru a căuta oaia rătăcită? Nu este mai bucuros părintele de fiul rătăcitor care se întoarce acasă, decît de fiul ascultător?... Moralistul, care dublează în cazul lui Vianu pe estetician, găsește o cale de a ieși din această dilemă, justificînd faptul psihologic al fidelității. Ideea lui este că fidelitatea afirmă autonomia valorilor și confirmă puterea, consistența interioară a ființei. Sînt fideli oamenii care sînt siguri de ei și care au o bună



alcătuire lăuntrică. „Temperamentele rapsodice" sînt suspicioase, nu respectă prea mult valorile. Nu se poate, oare, ca pasiunea și originalitatea să se unească în mod liber și conștient cu fidelitatea? Se poate, crede Tudor Vianu. Este chiar de dorit, căci:

„Orice fidelitate este, în esența ei, o legătură a omului cu sine însuși. Prin valoarea străină, sufletul credincios se înapoiază în interiorul lui și pecetluiește un pact cu sine. Fidelitatea este una din formele unității morale a persoanei și a respectului pe care omul și le dăruiește, după cum lipsa de credință și „amneziile" inimii sînt o dovadă a dispersiunii lăuntrice și a slabei stime pe care cineva o concepe despre propria lui persoană. Moderîndu-se în elanurile lui exterioare, entuziasmul se interiorizează în fidelitate și întărește consistența internă a omului. Cine rupe pactul fidelității o face nu numai pentru că nu mai regăsește sensurile revelației de o clipă, dar și pentru că nu se mai află nici pe sine însuși în capacitatea lui de a iubi, de a sluji și de a se devota. Nu este oare o cumplită umilință în mărturisirea instabilității persoanei noastre prin partea ei cea mai bună? Nu este, dimpotrivă, justă și binefăcătoare mîndria omului organizat puternic în jurul momentelor lui mai substanțiale, mai bogate în conținuturi și elanuri morale? Fidelitatea este o formă a onoarei."

Din aceste propoziții putem deduce că pentru Tudor Vianu fidelitatea față de „valoarea străină" este o condiție a plinătății spiritului și a obiectivității judecății critice. Este el însuși cine reușește să fie fidel față de valorile din afara lui. Iată o idee frumoasă și dreaptă, două noțiuni care merg, în gîndirea lui Vianu, împreună și se condiționează. Dacă ai făcut o lucrare adevărată (dreaptă), ai făcut-o cel puțin pe jumătate și frumoasă, notează el în altă parte. Înscrie frumosul în sfera morală și crede că talentul trebuie să meargă totdeauna în sensul adevărului. Să fie *fidel* față de idealul justiției pentru a rămîne fidel față de el însuși...

Tudor Vianu cere, în fond, creatorului să ajungă la armonie și să năzuiască spre capodoperă. Tinde și el, ca și E. Lovinescu și G. Călinescu, spre un clasicism fundamental, pe deasupra temperamentelor, stilurilor, școlilor literare. El însuși este un spirit sintetic și, cînd îi recitim azi studiile, vedem că liniștea lui stilistică și apetența lui pentru clasicități se bizuie pe o neliniște lăuntrică stăpînită cu inteligență. Este o mare curiozitate și o mare deschi-

dere în spiritul esteticianului care se arăta, în 1945, îngrijorat de „vacuitatea" și de lipsa de statornicie în lumea românească. Nu-i plac spiritele minore și agresive, flecarii *(oamenii de vorbe,* zice el) și nu manifestă nici o curiozitate pentru naturile frustrate, înveninate în mediocritatea lor. Se povestește despre el următoarea întîmplare. Întîlnit pe stradă, prin anii '50, în preajma Universității, a fost întrebat de un om tînăr:

„— Ce mai faceți, domnule profesor?

— Aștept să obosească nedreptatea".

# FĂNUȘ NEAGU. SCHIȚĂ DE PORTRET

Am scris altădată că în secolul al XX-lea proza românească s-a deplasat de la munte la cîmpie. O mutație geografică semnificativă. În locul mitologiei alpine cu oieri și pădurari solomonari a apărut mitologia șesului dominată de indivizi care trăiesc sub cerul deschis al istoriei. Fănuș Neagu este un om al cîmpiei, asta se vede ușor din ceea ce scrie, se vede și din felul lui de a fi. Clădit din materii abundente, cu oase tari — cum știm că trebuie să aibă un prozator —, de o vitalitate ce trezește un sentiment nedeslușit de admirație și spaimă, pășind rar și atît de apăsat încît ai impresia că pămîntul vibrează la trecerea lui, scriitorul are o masivitate și o pregnanță heladică. Văzîndu-l pe stradă și necunoscîndu-i îndeletnicirile, îți vine să crezi că sfarmă pietre în uriașul lui pumn și este tocmit de legendarul Geryon să-i păzească cirezile sălbăticite.

Ce eroare! Brațele acestui Heracles ieșit din cîmpia Brăilei săvîrșesc munci mai dificile. În locul leului din Nemeia pumnul lui puternic răsucește gîtul frazelor, degetele, făcute să reteze capete de hidre, desenează grațioase flori de stil pe hîrtie. E prozator, și luptele (muncile) lui încep, îmi închipui, în fiecare dimineață în fața foii albe. Scrie relativ puțin și într-un fel care se cunoaște numaidecît. Stil înflorat, plăcut ochiului pentru extraordinara lui culoare, plăcut și urechii care simte împerecherea armonioasă a silabelor barbare.

Fănuș Neagu nu-i totuși un caligraf cum sînt atîția într-o literatură, proza lui ascunde o mare nerăbdare și o mare violență interioară. Scriitorul vede adînc și simte monstruos. Parafrazez

înadins pe Caragiale, pe care Fănuș Neagu îl urmează în mistica frazei perfecte și a conciziei epice. E un veritabil artist al cuvîntului din speța aceea gălăgioasă, irascibilă, capabilă de mari gingășii, dar și de mari violențe. Prozatorul este, omenește, imprevizibil, acum se dezlănțuie din senin și într-o revărsare de vorbe sufocate de indignare nimicește, realmente, închipuitul adversar, acum este candid și îndatoritor, afectuos, îngrijorat de mersul lumii, hotărît să șteargă păcatul și injustiția de pe fața pămîntului. Față de critica literară se arată uneori mînios, dar fiind un creator adevărat nu cred ca în sinea lui să n-o stimeze, căci numai scriitorul mediocru se teme de competiția valorică și de judecata dreaptă a criticii. L-am observat, cu cîțiva ani în urmă, ținîndu-și de mînă fetița în parcul de la Mogoșoaia. Miniosul Heracles părea cu totul subjugat de misiunea lui paternă, mersul era, acum, lin și sfios, fața arăta înțelegere și bunătate creștină.

Relațiile mele cu Fănuș Neagu trec prin literatura pe care o scrie și pe care o citesc totdeauna cu o vie curiozitate. Îl întîlnesc rar, și convorbirile noastre sînt totdeauna scurte. Avem prieteni comuni, dar avem destui, alții, care ne despart. Cînd i-a apărut seducătoarea narațiune *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*, cîțiva moraliști posomoriți ai criticii s-au repezit asupra ei atacînd-o într-un mod stupid și nedemn. Am apărat-o pentru că îmi place desfășurarea carnavalescă a prozei, limbajul iute și insolit, imaginea solitudinii umane.

Fănuș Neagu este un prozator eminamente social, în cărțile lui mitul înfruntă curajos istoria, pasiunile umane suportă greu ordinea morală constrîngătoare. O inapetență fundamentală pentru conformism caracterizează personajele lui Fănuș Neagu, ființe exaltate și sucite, de o vitalitate aspră. Aspră dar nu primitivă, din moment ce ele cunosc rafinamentul limbajului, bucuria de a juca vorbele în propoziție.

Nu mi-am propus însă să vorbesc, aici, despre proza lui Fănuș Neagu, despre care, de altfel, am vorbit în nenumărate rînduri, ci despre omul acesta cu trupul mare și fața albă de înecat — cum ar zice el — care a pășit cu cîtva timp în urmă în a doua parte a veacului său. Cum orice considerații despre vîrsta creatorului mi se par gratuite și, deci, inutile, mă mulțumesc să spun că talentele excepționale au obligația să trăiască mult și frumos.

## LUCIAN RAICU. LOIALITATEA FAȚĂ DE LITERATURĂ

Nu mai știu cu exactitate cînd și unde l-am cunoscut pe omul acesta blînd, cu vorba înceată și coborîtă spre șoaptă, inteligent și prietenos. Îmi amintesc însă cu precizie cînd i-am citit primul articol în *Viața Românească*. Scria despre *spiritul modern* în literatură într-o vreme în care ideea de modernitate era rușinoasă și subversivă. Fraza lui era fluentă și colorată, ideile veneau repede și erau însoțite, adeseori, de o ironie cordială. Lucian Raicu avea un stil al său, neobișnuit de proaspăt și penetrant pentru acele timpuri austere. Părea un om cu o mare experiență literară, un critic trecut prin multe. Era, mi-am dat seama mai tîrziu, foarte tînăr, un adolescent aproape, îndrăgostit de critica literară și dornic s-o exercite la o vîrstă cînd critica literară pare o profesiune la îndemîna altor generații. Lucian Raicu optase pentru ea la șaptesprezece sau optsprezece ani, și de atunci n-a mai părăsit-o

L-am cunoscut, cu adevărat, prin 1963, cînd a apărut în redacția *Gazetei literare* după o lungă absență din viața literară. O ființă pașnică, discretă, resemnată în fața violenței și, totuși, o ființă de o acuitate și o pasionalitate — cînd e vorba de literatură — rar întîlnite. Omul care privește cu un ochi sceptic lumea din afară și ocolește, din instinct, agresivitățile existenței, trăiește cu fervoare în lumea cărților și scrie, de treizeci de ani, cu o ciudată bucurie a spiritului, despre cărți. Și-a fixat de la început un stil și, cu minime modificări, stilul a rămas și azi același. L-am putea defini astfel: o asumare integrală a obiectului și o penetrație lentă, obsesivă, pe firul unei unice idei. În poezie, Lucian Raicu caută *tonul* fundamental, prin ton înțelegînd un mod de a fi în lume și un

mod de a traduce în text accentul existenței interioare. O critică de tip existențialist, într-o nuanță specială, nu străină de concepte, dar nici prea mult apropiată de ele. Lucian Raicu prinde un ritm al spiritului creator și-l plimbă prin cercurile unei idei pînă ce ritmul capătă un *corp literar* și se impune într-o expresie elocventă. Este o îngăduință frumoasă în scrisul lui Lucian Raicu, o îngăduință și o bucurie a recepției critice care trădează o stimă adîncă față de talentul literar. Întîlnirea cu o carte promițătoare este o sărbătoare a spiritului critic. Ființa elegiacă, atît de resemnată în alte privințe, cu o inapetență proverbială pentru aspectele lucrative, dinamice, prea dinamice ale vieții, suferă o transformare uluitoare îndată ce intră în contact cu lumea ficțiunii. Energiile interioare se dezleagă și spiritul intră într-o stare febrilă. Articolul valorifică, de regulă, nu atît certitudinile talentului, cît posibilitățile lui, mai ales cînd e vorba de tineri. Cînd talentul s-a împlinit și numărul cărților a crescut, vedem că îngăduitorul Lucian Raicu nu s-a înșelat. El zărise, cu un ceas mai devreme decît alții, posibilitatea unei evoluții.

Îmi place la Lucian Raicu vocația lui pentru prietenie și stimez enorm la el loialitatea față de literatură. A fost prietenul cel mai apropiat al lui Labiș și a crezut, ca nimeni altul, în geniul lui tînăr și victorios. S-a bucurat de prietenia lui Preda și are prieteni devotați în rîndurile tuturor generațiilor. El însuși este un prieten incoruptibil, atent și afectuos, niciodată patetic, disonant. Ironia îi îngăduie să treacă prin momentele de criză, inerente în viața unui creator, și să întîmpine fără disperare solitudinea care este, se știe, boala spiritelor care gîndesc mult și văd dincolo de lucruri.

Lucian Raicu are o mare sensibilitate la comicul existenței comune, dar n-aș putea spune că tragicul ei îl lasă indiferent. Asta se vede și din scrisul lui pătrunzător și amplu, hotărît să îmbrățișeze, odată cu opera literară, problemele grave ale existenței. Bacovia și Gogol, Thomas Mann și Rebreanu, Tolstoi și Preda sînt, în egală măsură, partenerii unui dialog pierdut în lumea speculației infinite și regăsit brusc într-o idee sintetizatoare. Talentul puternic al criticului știe s-o facă și memorabilă. Lucian Raicu este astăzi unul dintre cei mai importanți critici pe care i-a dat literatura română după război. Și unul dintre scriitorii ei cei mai dotați.

## MARIN SORESCU. URAGANUL DE HÎRTIE

Am sub ochi o recentă traducere în limba franceză a poemelor lui Marin Sorescu *(L'Ouragan de papier*, Editions Saint-Germain-Des-Prés). O răsfoiesc cu oarecare neîncredere, pentru că am consultat multe traduceri de poezie și puține m-au satisfăcut. Trebuie însă să recunosc că Alain Bosquet a selectat bine și a tradus excelent niște versuri care, în ciuda limbajului lor accesibil, nu sînt lipsite de o profunditate misterioasă. Nota aceea de ambiguitate între ironic și tragic nu este ușor de transpus într-o limbă reputată pentru geometrismul ei. În veșminte franceze, Marin Sorescu arată, totuși, bine: scînteietor, inventiv, trăgînd abil ironia spre metafizică. Nuanța din urmă este chiar mai puternică: ironia complice se estompează, versul merge în chip mai direct spre inima tragică a ideii.

Severa sintaxă a limbii franceze (de o *demnitate cadaverică*, zice un moralist contemporan) diminuează jocul verbal, poanta înveselitoare se pierde într-o parabolă de tip existențialist gravă și complexă. Recitesc poemul *Capriciu* și observ că în traducerea lui Alain Bosquet poemul a pierdut complet limbajul figurativ, versul este în întregime *alb*, ideea lirică s-a dispensat de orice podoabă. Poemul, în totalitate, este o metaforă a lipsei de metaforă. Însă limbajul descărnat atinge o zonă adîncă a spiritului nostru:

„C'este pourquoi,
Plein d'émotion,
Pendant quelques heures

Je leur raconte
Combien belle fut la mort de mon âme
Au cours de la journée."

Acest fals strigăt de admirație („combien belle fut la mort de mon âme...") trezește, la lectură, angoasa cea mai neagră. Alt poem cunoscut *(Shakespeare)* se încheie, mallarméan, cu o promisiune ce se înțelege pe dos: „Mais, tout d'abord, parce qu'il était fatigué á l'extrême, /Il alla mourir un peu." *Mourir un peu* este o formulă ce se deschide, încrezătoare, spre perspectiva neantului. Sorescu e neîntrecut în a găsi asemenea nuanțe ale limbajului care umanizează răul, inevitabilul din existență. Ca să-l parafrazez pe moralistul citat înainte, Sorescu *bricolează în incurabil*, atingînd zonele cele mai adînci ale solitudinii moderne. *Shakespeare* este un poem despre creație și despre moarte, un poem, mai ales, despre solitudinea geniului. Sau mai bine zis: despre solitudinea creatoare. Shakespeare se retrage din lume (operă), după cum legendarul Meșter Manole se desparte de mînăstirea lui: printr-un zbor mortal.

Sorescu amestecă miturile părînd că ignoră sacralitatea lor. Vorbește de marile simboluri totdeauna cu un zîmbet pe buze, cu o ironie care nu devine niciodată sarcasm. În poezie, ca și în teatru, Marin Sorescu este interesat de condiția metafizică a omului, în linia literaturii post-existențialiste. Iată, recitesc, în versiune franceză, *Drumul*, poem subtil construit pe un vechi sofism al gîndirii. Trenul care nu va ajunge niciodată omul din urmă (citește: nu-l va zdrobi) este vechiul simbol al lui Zénon din Eleea:

„Pensif, les mains derrière le dos,
Je marche sur la voie ferrée:
Le chemin le plus droit
Qui fût.

Derrière, à toute vitesse,
Un train arrive,
Qui n'a jamais entendu parler de moi.

Ce train — Zénon l'ancien m'en est témoin —
Ne me rattrapera jamais
Car je garderai toujours une avance
Sur les choses qui ne pensent pas.



Même s'il m'écrase
Brutalement,
Il y aura toujours un homme
Pour marcher devant lui,
Plein de pensées,
Les mains derrière le dos

Comme moi
Devant le monstre noir
Qui s'approche à une vitesse folle
Et ne me rattrapera
Jamais."

Există, vrea să spună poetul, o speranță în această disperare. Există o șansă în fața destinului. Va fi, totdeauna, un om care să meargă, cu mîinile la spate, în fața unui tren în viteză, o broască-țestoasă pe care Ahile n-o poate ajunge. Imaginația poetică fabrică mereu asemenea soluții care limitează puterea fatalității.

Nu pot prevedea ce ecou va avea volumul lui Marin Sorescu în Franța, acolo unde cărțile străine au rareori ecou, mai ales cînd e vorba de poezie. Sorescu nu este un necunoscut, piesele sale au fost jucate, poemele sale au apărut în mai multe antologii. Alain Bosquet a selectat din poemele lui un text pentru a figura într-o recentă carte: *Cent plus beaux poémes du monde*, Editions du Cherche-Midi). Reputația unui scriitor se stabilește, evident, în limba în care scrie, însă nu-i deloc de ignorat faptul dacă un scriitor este sau nu cunoscut în alte literaturi. A fi tradus este o treaptă, a fi cunoscut, citit, luat ca punct de referință, este altă treaptă.

Sorescu a început, după cîte îmi dau seama, să fie cunoscut în cîteva literaturi europene. Poemele lui au apărut la o mare editură germană, piesele au fost jucate în Elveția și alte țări și au avut succes de presă. Poetul însuși participă la întruniri literare, colocvii, poartă dialoguri cu mari personalități, ia și dă interviuri. Mărturisesc că-mi place dinamismul spiritului său, deschiderea pe care o arată față de mișcarea de idei a timpului. Cînd mulți poeți de talent trăiesc, la patruzeci și cinci de ani, din reputația pe care și-au cîștigat-o la treizeci vegetînd spiritualicește în chip lamentabil, Marin Sorescu își continuă opera și încearcă, fără complexe, s-o impună și în alte culturi.

Omul, ca și opera, stîrnește curiozitate. Inteligent și cultivat, omul este în conversație discret, plin de afecțiune, prinde ușor

ideea și-o pasează mai departe, dîndu-i, adesea, soluții paradoxale. Nu face nici un efort pentru a străluci în viața de toate zilele. El știe că un scriitor nu poate străluci decît în opera lui, și pentru aceasta nu trebuie nici violență, nici conformism, nici perfidie. Trebuie talent și cultură, prin talent înțelegînd și vocația de a munci. De cîțiva ani, chipul poetului și-a căpătat un echilibru nou printr-o mustață vastă și mătăsoasă ce cade lenes spre bărbie. Figura a devenit, astfel, mai severă, aerul de om serios stă bine ironistului, maliția nu alterează cordialitatea unui spirit deschis, în fond, spre marile teme. Și eu și alți critici am pus un prea mare accent, cred, asupra laturii ironice a lirismului său. *L'ouragan de papier* ne atrage atenția că ironia este arma spiritelor care văd de aproape tragicul existenței.

## SEMNE ȘI SENSURI

(fragmente dintr-un jurna

Metafizica stabilește trei tipuri de cunoaștere: *tipul mistic* (Pascal), *tipul logic* (Spinoza) și *tipul mixt* (Descartes). Cel dintîi *trăiește* cunoașterea, al doilea o exercită în planul speculației, iar ultimul se plasează între cele dinainte. Admițînd că putem despărți *trăirea* de *cunoaștere* în procesul de cunoaștere (fapt greu de acceptat), să confruntăm cele trei modele ale spiritului cu gîndirea filozofică românească. Ce observăm?

1) Pârvan, Cioran intră în prima categorie. *Trăiesc* cunoașterea sau transformă trăirea în cunoaștere (tipul mistic). Existențialiștii („trăiriștii") noștri din deceniul al IV-lea îmbrățișează această poziție. Cu o remarcă: trăirea (mistica) este obiectul unei speculații ardente. Experiența este formulată în termenii gramaticii. Logica are ca obiect cunoașterea mistică, adică o cunoaștere ne-logică. Cît de pură mai este, în acest caz, *trăirea?* Cît de mistic este filozoful care își justifică prin categoriile rațiunii experiența mistică? Paradox inevitabil. Cad în el toți cei care au tradus în termeni rațională ceea ce este dincolo de rațiune.

E.M. Cioran scrie într-un text recent *(Écartélement*, 1979): „ceea ce nu se poate traduce în termenii misticii nu merită să fie trăit". Dar de unde să știm, dinainte, ce ne așteaptă? Cum putem prevedea natura experiențelor noastre?

2) În filozofia românească (la care asociez și critica literară) domină *tipul logic*. De la Maiorescu la T. Vianu, filozofii, esteticienii, criticii literari cu deschidere spre speculație sînt raționaliști incoruptibili. Chiar și atunci cînd acceptă experiența, trăirea mistică. Încercările de evaziune în irațional sînt, de regulă, sanc-

ționate cu severitate. E. Lovinescu respinge *pârvanismul*, *criterionismul*, Șerban Cioculescu ia în rîs pe filozofii neliniștii și-i numește în deriziune „trăiriști". Termenul prinde și își schimbă sensul. Ralea respinge „rasputinismul" intelectual al tinerilor din grupul „Crinul alb". G. Călinescu acceptă neliniștea spirituală a lui Vasile Pârvan, dar e reticent cu filozofia *noii generații*. Vladimir Streinu ironizează lirica și eseistica „tremuricilor"... Mai curioasă este poziția lui C. Noica, filozof al ființei și al limbajului în care locuiește ființa, al *rostului* și al *rostirii* (în dubla acceptie a termenului). El caută *arhei* și legi într-un univers de teribile ambiguități. Trage incomunicabilul în concepte și răstoarnă, printr-o dialectică spectaculoasă, sensul conceptelor acceptate. C. Noica aduce în logosferă neliniștile unui mistic al ideilor.

3) Eliade este în eseistica și jurnalele sale un spirit care tinde să facă din cunoaștere o înțelegere și să tragă din cultură o *filozofie de existență*. Își creează un număr de concepte (sacrul, profanul...) și operează cu ele în cele mai variate situații. Nu-i un disociator de idei, ci un clasificator de idei, arhetipuri, mituri... E *tipul mixt*, om al procesului, cum i-a spus Cioran, un enciclopedist pentru care cultura și existența reprezintă o rețea de mituri, epifanii...

*

Un fapt curios din biografia lui Valéry: după ce publică în 1896 *La soirée avec M. Teste*, eseistul tace timp de 20 de ani; pînă la volumul de poeme din 1917, *La jeune Parque*, nu publică nimic; autorul a meditat în acest răstimp la matematici și, în genere, la disciplinele abstracte. Cum am putea interpreta această lungă absență? Ca o constrîngere la asceză, desigur, ca o autocondamnare la meditație. Monsieur Teste voia să descopere legile spiritului. Autorul lui, după ce l-a creat, se retrage în pustiu. Își alege, mai bine zis, pustiul ce se poate alege la Paris (matematicile) și-l străbate timp de 20 de ani. În termenii lui Pascal asta înseamnă că fuge din spațiul *spiritului de finețe* în spațiul *spiritului geometric*. O fugă care-mi amintește de rătăcirea lui Moise prin pustiu povestită în *Deuteronomul*. A străbătut patruzeci de ani un deșert care putea fi străbătut, s-a dovedit recent, în cîteva săptămîni. De ce? Pentru că proorocul nu voia să intre în țara făgăduită cu un popor de robi. Au murit, întîi, cei care stătuseră în robia Egiptului și după aceea Moise a scos poporul



său din deșert. El însuși, spun textele sacre, n-a ajuns decît pînă la marginea pămîntului promis al Galaadului.

Oriee intelectual autentic are pustiul său. Uneori și-l creează singur (cazul Valéry), alteori e silit de alții să-l străbată. În acest spațiu gol (gol de *scriitură)* se instalează spiritul care vrea să se purifice, abandonîndu-se meditației. O pregătire pentru o *sfințenie a intelectului*. Numai astfel poemul poate deveni „o sărbătoare a spiritului".

*

În *Dreptul de a visa*, Bachelard vorbește despre cetățenii logosferei: „Bergsonienii au vorbit de o biosferă, adică de un strat viu unde se află păduri, animale, oameni chiar. Idealiștii au vorbit de noosferă, care este o sferă a gîndirii. S-a vorbit de stratosferă, de ionosferă (radioul beneficiază, din fericire, de un strat ionizat). Care este cuvîntul cel mai potrivit pentru cuvîntul mondial? Este logosfera. Sîntem cetățeni ai logosferei."

Michel Tournier, care are demonul disocierii și al clasificărilor, introduce într-un eseu sclipitor, *Logosfera și taciturnii* (apărut în revista *Sud*, 1980) o nouă categorie, *pragmatosfera*. Acesta este pămîntul locuit de taciturni, adică de fiecare dintre noi. Logosfera este domeniul convenienței și al legilor, pragmatosfera este locul în care individualitatea vorbește limba gîndurilor. Logosfera este colectivă, pragmatosfera este proprietate individuală („un paradis dinaintea greșelii", zice Tournier). Există un imperialism logosferic care amenință pe taciturni, cetățenii pragmatosferei. Greu să-i reziști. Există, apoi, practici logosferice și practici, bucurii, vicii pragmatosferice. Tournier explică atitudinea represivă față de homosexualitate prin teoria celor două sfere. De ce, zice el, este în lumea de azi o problemă a homosexualității și nu se pune o problemă a incestului? Pentru că incestul este o practică taciturnă, strict familială, privată, în timp ce homosexualitatea este o practică logosferică. Mai simplu zis: homosexualii sînt bravarzi, se agită, se afișează, protestează, provoacă..., vor să pătrundă, cu alte cuvinte, în logosferă. Incestul rămîne în pragmatosferă, este un viciu care nu vorbește...

Tournier nu ne spune însă ce se petrece în interiorul logosferei. Cum apare, de pildă, *logocrația*, clasa vorbitorilor de profesie? Cum se formează profesioniștii vorbelor goale? Și cum se manifestă această teribilă maladie a societăților moderne? Căci un

fapt este sigur: trădarea omului a început printr-o trădare a cuvîntului. Poeții au simțit această primejdie și au sugerat-o prin neîncrederea lor în posibilitatea (disponibilitatea) cuvîntului de a transmite și, în același timp, de a trăda adevărul. „Tot neamul vorbei o minciună", îmi amintesc că spune o poetă de azi. Și, totuși, fără neamul vorbei un poet este mort. Fără cuvînt nu este posibilă scriitura. Nu sîntem atît de filozofi încît să rămînem pînă la sfîrșitul zilelor noastre în pragmatosferă. Taciturnitatea perpetuă este, pentru un scriitor, mai grea decît temnița grea pe viață. Și atunci: nu-i, oare, în puterea spiritului să reprime logocrația, paradisul indivizilor care necinstesc cuvîntul? Am credința că oamenii ar fi mai fericiți pe acest pămînt dacă vorbele lor ar fi mai curate.

*

Sociologii influențați de psihanaliză împart culturile în două categorii fundamentale, după *sentimentul* (complexul) care le domină: *culturi ale culpabilității* și *culturi ale pudorii (rușinii)*... Civilizația occidentală iudeo-creștină face parte din prima categorie. Cultura japoneză tradițională intră în cea de a doua clasă. La fel cultura (codul moral și estetic) al claselor aristocrato-militare din Europa...

O diferențiere care nu ține seama de factorul etnic, de timp (istorie), de spațiu și, în genere, de criteriile obișnuite după care sînt judecate și clasificate culturile (spiritualitățile) naționale. Spaniolii, punînd accent în arta lor pe sentimentul onoarei *(la honra)*, ar trebui să facă parte din familia culturii japoneze *(cultura pudorii)*. Grecii, care n-au sentimentul păcatului, dar au în grad maxim sentimentul vinei, intră în *cultura culpabilității*, desigur. Francezii medievali care participă la cruciade și scriu o poezie ce divinizează femeia trag spre modelul cultural dominat de complexul rușinii. Francezii de după Napoleon nu mai exagerează prin complexul pudorii, dar nici prin acela al culpabilității. Arta lor din ultima sută de ani e, cu rare excepții, deacralizantă și tinde să se elibereze de toate complexele printr-o renunțare progresivă la tabu-uri. *A interzice să se interzică* este o propoziție care exprimă totul, de la sexualitate la politică.

Asta ar dovedi, totuși, că, eliminînd sentimentul pudorii, cultura franceză devine din ce în ce mai mult o cultură a culpabilității, căci cine vrea să scape cu orice preț de complexe are o



obsedantă conștiință a vinei de a avea complexe. Rousseau este, probabil, primul european (dacă acceptăm unitatea morală și culturală a Europei) care leapădă de la sine sentimentul rușinii și se hotărăște să treacă pe hîrtie sentimentul, teribil, al culpabilității sale.

Este, așadar, posibilă o metamorfoză în interiorul unei culturi, o trecere de la o formă la alta, de la *pudoare* la *culpabilitate*. Culturile tradiționale sînt, cu precădere, *culturi ale pudorii*, culturile moderne tind să devină, printr-o răsturnare de forțe, *culturi ale culpabilității*. Logica este următoarea: cine se dezvinovățește mai mult se înfundă și mai mult în vina lui. Nu știu unde să plasez pe flegmaticii englezi (ironia ascunde un dublu complex: pudoarea și culpabilitatea), nici pe profunzii și cruzii germani. Ca nordici, ei ar trebui să fie mai aproape de *cultura pudorii*, dar arta lor viguroasă, violentă lasă să se înțeleagă altceva. Schema sociologică este inoperantă în acest caz.

Mă întreb dacă ea funcționează în cultura și civilizația română. Dacă ne luăm după memoriile, jurnalele scrise de oamenii de litere, noi, românii, avem un puternic sentiment al pudorii, trecem multe lucruri sub tăcere, ne oprim cînd trebuie (pe hîrtie, se înțelege), nu sîntem necuviincioși, ne ferim să vorbim (iarăși, în literatură) de actele intime. Cînd, în anii '30, un tînăr poet de avangardă a publicat un poem care relata într-un limbaj mai slobod despre experiența erotică, contemporanii lui s-au scandalizat și l-au trimis în fața justiției. La fel pățise Hasdeu cu o inocentă nuvelă.

Scriitorul român preferă să vorbească prin aluzie, ocolește termenul buruienos, oprește capitolul din roman după ce eroii sting lumina în camera de culcare. Jurnalele (puține și neesențiale) sînt dominate de evenimentele din afară, viața intimă este ca și absentă. De ce? Pentru că ne-am format, probabil, într-o *cultură a decenței* și considerăm că unele lucruri pot fi spuse, iar altele nu. Asta în artă. În viața de toate zilele, tabu-urile cad, limbajul este liber și colorat, sfinții creștini sînt răstigniți în înjurături pitorești, vălul rușinii este dat cu brutalitate la o parte. Am putea spune atunci în termenii sociologiei citate: noi, românii, oscilăm între două spații (tipuri) de cultură: cînd ne hotărîm să scriem sau să desenăm, lăsăm să se exprime fondul nostru grav, sîntem rușinoși, eliminăm demonicul, impudicul, micul infern interior prin umor, trăim, cu alte vorbe, în *sfera culturală a pudorii*. În oralitate, modelele cad, spiritul sfios se transformă radical și

demitizează totul. Păşim, atunci, sprinteni, băşcălioşi spre *cultura culpabilităţii*, cu sentimentul că vorbele zboară şi nimeni nu le ţine minte. *Scriitura* ne leagă de cultura decenţei, *vorba* ne eliberează într-un plan (al suprafeţelor) şi ne culpabilizează în altul planul profund (al fiinţei).

*

Ideile marilor spirite despre inteligenţă sînt, uneori, consternante. Proust notează, de pildă, într-un loc: „...în fiecare zi acord inteligenţei din ce în ce mai puţină importanţă". Şi tot el: „căci dacă inteligenţa nu merită coroana supremă, numai ea singură [inteligenţa] este capabilă să hotărască acest lucru [...]; numai ea este în stare să proclame că instinctul trebuie să ocupe primul loc"...

Dialectică tipic franţuzească. O negare a inteligenţei care se transformă, în final, într-o apoteoză a inteligenţei. Căci, dacă numai inteligenţa (şi numai ea) îşi poate da seama că ocupă un loc secund în scara de valori a spiritului, e limpede că inteligenţa nu se mulţumeşte niciodată, ca omul lui Pico de la Mirandola, cu locul doi. Chiar şi atunci cînd se judecă aspru şi se umileşte. Se umileşte ca să iasă, la urmă, mai curată şi mai triumfătoare ca în paradoxul lui Proust (căci este un subtil paradox la mijloc). Omul inteligent construieşte, uneori, obstacole în calea inteligenţei pentru a-şi antrena mai bine spiritul. „Prin el îşi salvează onoarea în faţa iraţionalului", zice un tînăr moralist din anii '30. Mai trebuie spus: întîrzierea spiritului în paradox este o abandonare în iraţionalitate, o umilinţă nerecuperată, nevalorizată în planul inteligenţei. Stimez inteligenţa care pune lumea (şi se pune ea însăşi) în paradox. Dar o stimez şi mai mult cînd reuşeşte să iasă din paradox. Cu graţie, ca Proust. Cu mînie şi disperare ca moralistul citat.

*

Thibaudet (în *Réflexions sur la littérature*, 1938) crede că inteligenţa este „o manieră de a transforma o lume de lucruri într-o lume de semne". Extraordinară definiţie! Aproape că nu mai e nimic de zis. Bătrînul Thibaudet a căzut şi în acest caz pe o formulă norocoasă. Toată raţiunea şi toată justificarea criticii se află cuprinse în această propoziţie. Căci ce face altceva critica



literară decît să transforme un text inert într-o *lume de semne?* Filozoful Merleau-Ponty spune că sîntem condamnaţi să dăm tuturor lucrurilor un *sens*. Existăm, ne afirmăm în măsura în care punem lumea în sensuri şi ne fixăm, noi înşine, într-un sens. Să legăm această idee de ceea ce scrie Thibaudet şi putem afla o definiţie verosimilă a inteligenţei critice: criticul este o fiinţă condamnată să descopere (să pună lucrurile în) semne şi să dea semnelor un sens. Numai el? Orice lector inteligent, desigur. Deosebirea este că un critic transformă semnele (sensurile) unui discurs în alt discurs care produce la rîndul lui alte semne şi se deschide spre sensuri. Inteligenţa criticului se măsoară nu numai după cîte chei (semne, sensuri) descoperă într-un poem, dar şi după cîte *semne* reuşeşte să cuprindă textul său.

*

Semne, sensuri... Speculaţiile nu pot împiedica manifestarea răului, ideile sînt neputincioase în faţa tragicului. Omul este o fiinţă condamnată nu numai să dea sensuri, dar şi o fiinţă (în primul rînd) care trebuie să primească moartea. Şi atunci? Atunci rămîne singur în nenorocirea lui ca într-un gol imens pe care nu-l poate umple decît cu propria disperare. Iată pe această tînără doctoriţă care îşi pileşte cu atenţie unghiile şi îmi spune cu decizie că nu există nici o şansă de scăpare pentru bătrînul meu tată. Nici o şansă, nici cea mai mică şansă? întreb eu cu moartea în suflet. Nici una, spune ea, ridicînd iritată vocea... Se uită o clipă la mine, apoi se întoarce la munca ei migăloasă. Mă simt, deodată, izolat de lucruri, încremenit, prăbuşit în mine, iar în mine începe să se instaleze vidul din care nu ştiu cînd voi putea ieşi. Ceva iremediabil se produce sub ochii mei şi eu asist neputincios la săvîrşirea răului iremediabil. Cînd notez, acum, aceste învălmăşite gînduri, îmi dau seama că literatura pare şi este, cu adevărat, inadmisibil de frivolă cînd trebuie să privească moartea în faţă...

A dispărut, dar, omul acela bun şi drept. A dispărut aşa cum trăise: discret, fără panică, n-aş spune cu resemnare, dar cu o mare, superioară stăpînire de sine. Avea şapte ani cînd s-a născut secolul nostru. L-a străbătut aproape în întregime şi nu l-am auzit vorbindu-l niciodată de rău. Ar fi fost ca şi cînd şi-ar fi detestat propria existenţă. Şi acest fapt nu se făcea în lumea din care venea şi în care a trăit aproape 92 de ani. Viaţa este un dar ce ţi se poate lua oricînd. Fă în aşa fel încît viaţa să nu fie insuportabilă. Iată legea pe care o accepta fără s-o discute. Istoria n-a fost blîndă

cu el. A trecut prin două războaie mondiale (pe primul l-a făcut, sub arme, de la prima pînă la ultima zi) și a străbătut toate evenimentele de mai tîrziu care au lovit uneori atît de necruțător lumea lui. Rămăsese senin, înțelegător? Nu era, pot să spun, disperat. Brutalitatea istoriei nu-l înrăise. Spiritul lui, neobișnuit de pătrunzător, încerca să înțeleagă ce se petrece în afara lui. Admirase în tinerețe pe Iorga și-i plăcea enorm istoria. Ultima carte pe care a citit-o a fost *Viața lui Napoleon*, pe care o mai citise cu cîțiva ani în urmă. Îl interesase, și voia acum să mai parcurgă o dată, biografia omului care, după vorba malițioasă a unui filozof, a suit spiritul pe cal.

Dar am început, îmi dau seama, să fac literatură. Și gîndul meu nu-i la literatură, spiritul meu e bănuitor și durerea mea refuză să intre în cuvinte. Îmi vin în minte atîtea propoziții celebre despre moarte, dar nici o propoziție nu poate cuprinde și împăca sentimentul unui fiu care-și pierde părintele. Îi promisesem, în drum spre spital, că-l voi aduce înapoi acasă într-o după-amiază frumoasă de toamnă. Mă întorc acum cu trupul lui fără viață, într-o mașină sinistră, într-o după-amiază friguroasă de noiembrie. Un șofer bavard îmi povestește viața lui și eu mă uit la pomii suri de pe marginea drumului, la chipurile posomorîte ale trecătorilor și mă gîndesc că moartea este o imensă injustiție, că omul acesta bun, deștept și drept merita să mai trăiască o vreme. *Dar toate* — spunea el doctorului care-l consulta și încerca să-i dea curaj,— *toate merg pînă la o vreme, toate au un capăt...*

Mă tem de această despărțire încă din copilărie. În coșmarele mele de copil era mereu vorba de dispariția inexplicabilă a tatălui. Mă trezeam înfricoșat și, cînd îmi dădeam seama că totul n-a fost decît un vis urît, năvălea în mine o imensă bucurie. N-am putut niciodată să-mi explic această teamă obscură și, chiar dacă aș putea-o explica, la ce mi-ar folosi? Marile nenorociri ne paralizează pur și simplu luciditatea. Nu-i înțeleg pe oamenii care, în astfel de împrejurări, devin filozofi și găsesc argumente pentru a justifica răul ce ne lovește uneori așa de brutal și ne lasă singuri și disperați în fața unei lumi goale. Căci un fapt este sigur (și deosebit de grav): cînd moare cineva apropiat de ființa noastră, lumea se golește de semne și de sensuri. Bîjbîim, neputincioși, într-un deșert de umbre și ne prindem de cuvintele de fum.

13 nov., 13 dec. 1984

# VII

## JURNAL GERMAN

Cînd sosești la Frankfurt, venind din Estul Europei, afli prea puțin din ceea ce știai despre Germania din lectura marilor ei scriitori. Altă lume, alte valori, altă istorie. O civilizație a betonului și a computerilor. De-abia cînd ajungi în centrul orașului, în fața impunătoarei clădiri vechi în care se află primăria orașului *(der Römer)* și, la doi pași de ea, biserica Sfîntul Nicolae, construită în stil gotic flamboyant, de-abia atunci, zic, ai sentimentul că găsești ceva din Germania tradițională, aceea din cărți. Dar nici aici, nici acum nu este atît de simplu. E duminică, o zi frumoasă, piața din centrul orașului este animată, în jurul domului sînt mii de oameni. Un spectacol uluitor. Sînt muncitori iugoslavi însoțiți de femeile și de copiii lor îmbrăcați, toți, de sărbătoare. Se cunosc între ei, se salută cu bucurie, formează mici grupuri.

Din orașul în care s-a născut și a copilărit Goethe au rămas puține clădiri vechi. Războiul a fost și aici necruțător. Germanii au luat în multe locuri totul de la început. Oameni vrednici și pricepuți, ei și-au reconstruit orașele, au pus pe picioare o industrie prosperă, au construit instituții culturale în vechiul stil. Vizitez, înainte de orice, casa lui Goethe, refăcută în întregime, și încerc să prind ceva din secretul personalității acestui geniu care a dat alt orizont culturii europene. Într-un fel se gîndea înainte, și altfel se gîndește în Europa culturală despre om și despre relațiile sale cu universul din afară după apariția lui Goethe. Pe acest Goethe încerc să-l descopăr în ambianța în care a trăit. Imposibil. O lume de obiecte moarte și atît. Semnele trecerii lui trebuie căutate în altă parte,

în cultură, desigur, dar și în acel mod inconfundabil *de a fi în lume* al omului germanic despre care doamna de Staël spunea că are totdeauna în cap mai mult decît știe să exprime.

Cînd sosim într-o țară sîntem atenți la acest mod specific de a fi despre care am citit atîtea. Nemții, mi s-a spus adesea, sînt greoi și profunzi, ei nu formează o comuniune socială și umană, observă Giraudoux, ci o „conjurație poetică și demonică"... În Franța se studiază oameni, în Germania cărțile, mai spune doamna de Staël în acele însemnări *(De l'Allemagne)* care au avut un mare ecou, impunînd timp de un secol o anumită imaginea despre spiritul german. Stendhal este și el de părere că nemții n-au umor: „îmi pare că se fac mai multe glume într-o singură seară la Paris decît în Germania într-o lună", observă el maliţios în *Racine et Shakespeare*, ceea ce este exagerat dacă ne gîndim că aceste spirite greoaie au dat o filozofie a *witz*-ului. Jean-Paul spune chiar că ironia și inteligența sînt frați de sînge, în timp ce Friedrich von Schlegel e de părere că adevărata ironie are legătură cu iubirea: „Ea se naște din sentimentul limitei proprii și din aparenta contradicție între acest sentiment și ideea unui infinit conținut în orice iubire adevărată"... Văzînd cîtă seriozitate pun scriitorii germani în definirea conceptului de ironie, îți vine să crezi că Stendhal are dreptate, într-un singur fel: francezii glumesc, poate, mai mult, dar germanii înțeleg mai profund sensul ironiei: o pun în relație cu un sentiment fundamental și explică prin ea condiția umană. Cine iese mai bine din această comparație?

Sînt, în fine, și remarci mai favorabile. Aceeași doamnă de Staël crede că meritul omului germanic este că știe să-și umple timpul, iar talentul omului galic este să facă să-l uite. Dacă dăm crezare acestei maxime, germanul nu simte răul de existență, nu se plictisește și n-are sentimentul inutilității. Literatura arată contrariul, eroul romanticilor suferă de *Weltmertz*. Apariția — mai înainte — a *Suferințelor tînărului Werther* a provocat o epidemie de sinucideri.

Neamțul are suflet conjugal și nu poate trăi, spune Chateaubriand, fără jumătatea lui, în timp ce francezul, atît de îndrăgostit de femei, uită de ele adesea fiind acaparat de griji și de treburi. Cît de adevărată poate fi această remarcă? Se observă ușor că francezii sînt obsedați de lumea de dincolo de Rhin, mai toate categoriile lor morale se definesc prin opoziție față de ceea ce se crede că reprezintă spiritul germanic. Atît de înrădăcinată este



această convingere, încît Giraudoux crede că Franța și Germania nu sînt două expresii geografice, ci „doi termeni morali"... În contradicție, se înțelege. Unul se revendică din claritatea spiritului raționalist, plăcerea de a trăi (celebrul „savoir vivre"), celălalt dintr-un practicism exagerat și o metafizică greoaie. Balzac se ralia și el vechii prejudecăți spunînd, mai în glumă, mai în serios, că germanii nu știu să cînte la *marile instrumente ale libertății;* știu, în schimb, să cînte fără dificultate din toate instrumentele muzicale, adăuga el, puțin răutăcios. Istoricul Michelet are în cap două Germanii. Pe una (cea a Nibelungilor, a lui Luther și Beethoven) o adoră: e „mare și generoasă". Pe alta *(Germania ironică* a lui Goethe și *Germania sofisticată* a lui Hegel, care, după el, ar fi produs fatalismul de la începutul anilor '70 din secolul trecut!) o detestă. „Așteptam mai mult de la Germania — scrie mîniosul istoric în prefața studiului *Origines des Bonaparte*, 1872 — și sînt șocat s-o văd, chiar victorioasă fiind, moartă în mormîntul de fier în care a înhumat-o un stat slav, Prusia." În *Istoria Revoluției* (volumul IV, cartea a VII-a, 1850) se dezlănțuie împotriva lui Goethe — „marele Mefistofeles al Germaniei, doctorul de ironie"... Prințul gîndirii germane ajunge în Franța într-un furgon al armatei prusace. „Pentru a ucide prin ridicul — adaugă Michelet — pe cei care n-au fost uciși de sabie"... Goethe ar fi scris aici primele fragmente din Faust — „poetizînd vidul său moral, via sa agitație de spirit"... Cuvinte teribile!

Cînd vine vorba despre *stilul* german, eseiștii notează aproape invariabil: masivitate, lipsă de fluență, profunzime și dificultate. Ca să-l ponegrească pe Sartre, un adversar zice despre cărțile lui că par traduse din limba germană. Un spaniol, José Cadalso (1741—1782), sintetizează aceste prejudecăți trainice: „spaniolii scriu jumătate din ceea ce imaginează; francezii, mai mult decît gîndesc, din cauza calității stilului lor; nemții spun tot, dar în așa fel încît jumătate din oameni nu-i înțeleg; englezii scriu numai pentru ei singuri"... Astfel de formule sînt amuzante, dar irelevante. Nu poți defini o spiritualitate printr-o trăsătură care poate caracteriza un individ sau o operă, nu un popor cu o istorie de cîteva milenii. Mult mai convingători sînt cercetătorii de felul lui Curtius sau, mai de curînd, Theodor Zeldin (profesor la Oxford, autorul unei *Istorii a pasiunilor franceze de la 1848 la 1945)* care au urmărit istoria, instituțiile, religia și cultura pentru a putea spune ceva despre spiritul galic.

Goethe, pe care încerc, zic, să-l descopăr în solida casă din Frankfurt, voia să scoată spiritul germanic în lume, să-i dea o dimensiune universală. „Nu există artă patriotică, nici știință patriotică — spune el într-un text celebru. Și una și alta, ca tot ce este înalt și bun, aparțin lumii întregi și nu pot progresa decît prin libera acțiune reciprocă a tuturor contemporanilor, ținînd seama fără încetare de ceea ce ne rămîne și de ceea ce cunoaștem din trecut"... Precizarea din urmă corectează debutul imprudent al paragrafului. *Arta aparține lumii întregi:* iată o frumoasă și foarte orgolioasă propoziție. Aparține în măsura în care exprimă (trage după ea) un trecut, adică o experiență fundamentală. Și mai departe: arta nu poate progresa decît prin *libera acțiune reciprocă a tuturor contemporanilor.* Această frază a fundamentat o știință nouă (literatura comparată), știință în care nemții sînt și azi, după două secole, neîntrecuți. Ea studiază în orizontal evoluția literaturilor căutînd să descopere zonele de influență, circulația motivelor, formele de sincronizare a literaturilor. Comparatismul modern merge spre altceva (spre studiul structurilor unui fenomen artistic sau studiul stilurilor!), însă conceptul de *literatura universală* a rămas.

Dar să revin la Frankfurt pe Main, inima financiară a Germaniei Federale. Însoțitoarea mea, doamna Barbara Schander, mă duce să văd „Haus Wertheim", cea mai veche casă din oraș. Ea adăpostește azi o berărie reputată. Pereții sînt tapetați cu desene și fotografii de oameni celebri, trecuți pe aici. Deasupra barului atîrnă o tăbliță pe care este scrisă o frază din Schopenhauer. Curioasă prezența celui mai pesimist filozof din secolul al XIX-lea în această ambianță formată cu precădere de oameni cu pîntecele proeminente și gurile însetate de bere. Ei apucă energic halbele cu gîturile albe de spumă și le duc precipitat spre gurile pregătite să primească o băutură care a intrat în mitologia germană. Barthes vorbea despre *cartofii prăjiți* ca despre un mit al vieții franceze moderne. *Berea* a devenit, putem spune, un simbol al vieții germane. Cineva, vorbind de literatura engleză, desparte proza în care se bea whisky de proza în care se bea ceai. Cum am putea citi, din acest unghi, literatura germană? Locul whiskyului este luat, în mod sigur, de bere. Ceaiul rămîne, ca peste tot în nordul Europei. El presupune un spațiu intim, un interior ocrotit și un timp care nu se grăbește. O băutură care provoacă reverie și stimulează analiza. Berea este, dimpotrivă, o băutură socială, ea agită repede spiritele și predispune la sociabilitate. Nu pot spune ce proză predomină în literatura germană și nici care este succesiunea ei: proza ceaiului sau proza berei, proza analitică, intelectualizată, proza reveriei și a claustrației hibernale sau proza realistă, socială, politică. Această disociere mi-a venit în minte vizitînd frumoasa, simbolica și atît de agitata „Haus Wertheim" din Frankfurt într-o duminică splendidă de august, întîmpinată de localnici, în chip curajos, cu halbele pline de divina licoare arămie.



Înainte de a intra în muzeul de artă, luăm o cafea la „Laumer", acolo unde filozoful Adorno venea adesea. Aici este liniște și fast. Scaune plușate, domni gravi și doamne elegante, garçoni stilați și politicoși. Gustăm un desert specific landului. Delicios. Am intrat fără să ne dăm seama în zona ceaiului. N-avem, totuși, timp de analiză. Mergem la galeriile de artă. Cîteva piese sînt remarcabile. Un Velasquez, două tablouri de Rembrandt, un splendid cap al vestitei Simonetta Vespucci de Botticelli, un Watteau achiziționat recent și care, mi se spune, a fost plătit cu trei milioane de mărci, cîteva pînze de Monet, Renoir și nelipsitul Rubens, care domină toate muzeele germane. Caut pe expresioniști, îi găsesc, Dix și Kirchner sînt bine reprezentați. Pentru a-ți face o idee mai exactă despre amploarea acestei școli, cu ecouri puternice și în literatură, trebuie să mergi însă în muzeele din München și Berlin.

Spiritul german nu trebuie căutat însă numai în muzee. Îmi vine la timp această idee și ies pe stradă. S-a făcut seară, străzile sînt animate, Sachsenhausen — un fel de cartier latin al orașului — este asaltat de turiști. Străzile mici și întortocheate și-au păstrat stilul medieval. Ne așezăm într-o berărie aglomerată, luăm un cidru, băutură cu alt gust decît cidrul de pe vestita stradă Mouftard din Paris. Cidrul frankfurtez, spun drept, nu-mi place, însoțitorii mei sînt însă încîntați, îl laudă, repetă comanda. Eu urmăresc în acest timp mișcarea străzii. Văd tineri în grupuri zgomotoase, cu creste vopsite strident. Este așa-zisa *generație Punk* sau *Stadtindianer*, reprezentată mai bine în Berlinul de vest. Ei au luat locul hipi-lor de acum un deceniu. O formă tinerească, nu știu cît de eficace, de contestație. Fetele își vopsesc părul în culori imposibile: verde sau roșu. Băieții poartă veste de piele și au pe brațele goale complicate tatuaje. Au impus un stil vestimentar, reluat rapid de casele de modă.

*

Din agitatul, pestriţul Frankfurt, ajung după o scurtă călătorie la Heidelberg, oraş cu mare reputaţie universitară. Profesorul Klaus Heitmann, romanist cunoscut, însoţit de compatriotul nostru, criticul literar Sami Damian, mă aşteaptă la gară. Vizităm, întîi, universitatea, acolo unde există şi un lectorat românesc cu o remarcabilă bibliotecă. Aici au loc, din cînd în cînd, colocvii pe teme româneşti, întîlniri cu personalităţi culturale. Profesorul Heitmann vorbeşte dumnezeieşte limba noastră, ne-a vizitat în mai multe rînduri ţara şi-mi amintesc şi azi de conferinţa pe care a ţinut-o la Universitatea din Bucureşti, ca invitat al Cercului de critică. E un om erudit, de o modestie — în toată comportarea lui — care impresionează. Vizităm oraşul de pe Neckar, oraş splendid, apoi un castel şi un parc enorm din apropiere. Germania veche s-a păstrat mai bine aici. Avem timp să asistăm şi la un spectacol foarte original în care este narată pe scurt istoria castelului. E vacanţă, oraşul este aproape gol, de-abia la începutul toamnei locuitorii lui, studenţii, vor ocupa din nou străzile curate, clădirile impunătoare ale universităţii, vor umple pieţele şi, negreşit, vor umple micile restaurante din jur prin care au trecut atîtea generaţii de tineri. Intru într-unul din ele cu S. Damian, luăm o bere, apare şi Gabriel Liiceanu, venit de mai multă vreme la specializare. S. Damian este blînd şi visător. Stă aici de mai mulţi ani, predă limba şi literatura română, a adunat în jurul lui un cerc de oameni cu preocupări românistice. Nu se grăbeşte niciodată, nu se inflamează, priveşte mereu cu linişte şi totdeauna cu un zîmbet binevoitor interlocutorul în care, parcă, bănuie un adversar ce trebuie descurajat. Pare instalat într-o lungă aşteptare.

Discutăm despre statutul culturii române în Occident, vechea noastră obsesie. Nu sîntem cunoscuţi şi nu facem mare lucru pentru a fi cunoscuţi cum se cuvine. Poezia noastră este mare, dar poate, oare, limbajul ei să se impună? Poate eseistica are mai multe şanse, romanul — în mod sigur — ar trebui să tragă după el celelalte genuri. Adevărat, dar romanul românesc n-a pătruns în lume... Discuţiuni, teme cunoscute, dezamăgiri vechi, speranţe noi... Ieşim din nou pe stradă, s-a făcut noapte, în piaţa din centrul oraşului nu este aproape nimeni. Ne oprim o clipă în faţa unei frumoase clădiri în stilul Renaşterii. Revin, a doua zi dimineaţa,



s-o văd în linişte. Este superbă. În interior se află acum un restaurant sau un hotel, neamţu-i neamţ, frumuseţea trebuie să fie funcţională. E mai bine aşa: vechile monumente de arhitectură sînt integrate circuitului vieţii, modelele nu sînt izolate de existenţa curentă. Asta sugerează continuitatea şi durabilitatea unui mod de a trăi.

*

Petrec o după-amiază întreagă cu profesorul Hans Peter Duerr, elev al lui Mircea Eliade. Pregăteşte un volum omagial Eliade la editura Surkamp[1]. E un tînăr antropolog simpatic, deschis, cu simţul umorului. Înfăţişare tipică de intelectual din noua generaţie: fizionomie cristică, blugi, sandale comode, gesticulaţie liberă, fără complexe. Rîde din toată inima, are idei, are convingeri, ascultă atent ce-i spui, pricepe repede, răspunde fără pedanterie. Nici vorbă de vechea, reputata solemnitate greoaie a intelectualului german. Hans Peter Duerr a trăit oarecare vreme printre indienii din America şi a scris apoi despre obiceiurile şi structura vieţii lor sociale. Ca să scrie despre vrăjitori şi vrăjitorie a luat droguri *(de pădure*, precizează el), căci nu se poate înţelege altfel fenomenul magiei. Pregăteşte acum o carte despre mitul cavernei. Nu întocmeşte lucrări academice, ci lucrări de popularizare. E nevoie şi de acestea. Marele public trebuie orientat, instruit. Pe antropolog nu-l pasionează structuralismul, consideră că experienţa trăită nemijlocit este hotărîtoare în procesul cunoaşterii. Dar nici nu acceptă cultul experienţei limitate la *subiect*, în defavoarea *obiectului*. Crede că ceea ce este permanent în existenţă (miturile) reprezintă cu mult mai mult decît ceea ce e datat istoriceşte.

Spunînd toate acestea, Hans Peter a devenit foarte serios, faţa lui a căpătat o uluitoare gravitate. Discutăm, în continuare, despre Eliade; îşi aminteşte de ceva şi rîde cu poftă. Nu-i un elev obedient. Ar vrea să mă invite la el acasă, dar tocmai i-a născut soţia al treilea sau al patrulea copil, nu mai ştiu bine. Facem o plimbare prin Piaţa Universităţii şi vine vorba de Jaspers, care a fost profesor aici în timpul războiului. Filozoful era căsătorit cu o evreică şi, de frica Gestapoului, purta la gît (soţia la fel) o capsulă cu otravă. Hotărîseră să se omoare dacă ar fi fost arestaţi.

---

[1] Volumul *Die Mitte der Welt* a apărut între timp.

*

E început de septembrie. O lumină dulce de toamnă se ridică din apele Neckarului. Locuiesc la hotelul „Weisser Bock", situat în imediata apropiere de centrul orașului. E o clădire veche, cu felinar la poartă, scări înguste. În micul restaurant de la parter este o lumină palidă. Mesele sînt făcute din lemn gros, înnegrit de timp. Un vag aer medieval. Mi-ar fi plăcut să-mi fac studiile în acest oraș cruțat de războaie. Seara se sărbătorește ceva și o mare mulțime urmărește spectacolul de sunet și lumină desfășurat sub zidurile castelului. Mă retrag cu un doctorand al profesorului Heitmann într-o cafenea de pe o stradă laterală. Lume puțină, atmosferă de pensiune, lipsește agitația din bistrourile de pe Saint-Germain. Doctorandul este un om deștept și plăcut, lucrează la o teză despre Cioran, citește multă filozofie și scrie, cînd are timp, literatură fantastică. Nu-i din Heidelberg, dar îi place aici. Discutăm despre destinul moralistului român, ajuns un nume în cultura franceză, și despre rigoarea disperării lui. Caz ciudat de vitalitate în deznădejde. Vine vorba, în chip fatal, despre Eliade și Ionesco. Sînt semne că ei pătrund și în conștiința germană. Paul Celan l-a tradus pe Cioran, Eliade a intrat în colecțiile de masă, Ionesco e deja un clasic al scenei germane. Prin ei, spiritul românesc ajunge, pe o cale așa de ocolită, într-un spațiu de cultură în care, de regulă, valorile din afară intră foarte greu.

A doua zi, domnul și doamna Heitmann mă invită la o excursie pe valea Neckarului. Peisaj magnific. O sălbăticie studiată, lucrată și, în interiorul ei, o liniște grea. Caut urmele romanticilor și-mi pare că le descoper în aceste castele ce domină cu siluetele lor negre valea Neckarului. Poate mă înșel, dar oriunde am fost în Germania am avut impresia că orașele nu ajung să domine o *natură în forță*. Civilizația e vegheată sever de aceste păduri și rîuri de un calm magnific.

*

Din Heidelbergul din care nu pleci decît promițîndu-ți că ai să revii într-o zi, un salt la München, oraș aflat în drumul nostru, al românilor. L-am vizitat în mai multe rînduri. Piața din fața primăriei dă un sentiment de vechime grandioasă. Aici este inima



orașului. Simbol al duratei și unității bavarezilor. Cînd ajung, seara, o orchestră locală dă un concert în aer liber. Așezată direct pe pavaj, o mare mulțime ascultă cu religiozitate și răsplătește, la urmă, cu aplauze entuziaste efortul și calitatea interpreților. Prindem ultimele acorduri, apoi coborîm în bodega, faimoasă, așezată în subsolul primăriei. Este imensă, despărțită prin vaste arcade. Sînt însoțit de o doamnă în vîrstă, reprezentanta *Internationes*-ului local, o alsaciană de modă veche. M-a adus aici să-mi fac o idee despre gastronomia bavareză, bazată, în esență, dacă înțeleg bine lucrurile, pe varză și cîrnați. Mă uit în jur, mesele sînt animate, se mănîncă strașnic, consumatorii par a avea un apetit colosal... Nu lipsește berea, bineînțeles, însă — mai dificil — eu prefer un vin sec de Rhin. Însoțitoarea mea, în mare vervă, comandă pîrjoale cu sos abundent. Un deliciu, mă avertizează ea. Sînt sceptic și curînd îmi dau seama că nu m-am înșelat în previziuni. Urmează o lungă discuție despre gastronomie. Doamna a călătorit mult, cunoaște toată bucătăria europeană, a gustat și din specialitățile Orientului, face comparații, ierarhii, laudă opulența germană și finețea franceză....

Ascult cu politețe, nu sînt încîntat de subiect, încerc să plasez cîte o propoziție, ajungem de la bucătărie la vinuri, o temă tot atît de generoasă pentru conversație... Pentru a-și ilustra convingerile gastronomice, doamna distinsă și învățată mă duce a doua zi la un restaurant *(șic*, zice ea, *foarte șic!)* în cartierul intelectual al orașului. Restaurantul are un nume ciudat: *Zadar*. Îmi dau repede seama că-i vorba de un restaurant iugoslav. Patronul, un tînăr energic, nervos, se plimbă tot timpul lovind podeaua cu tocurile. Asta mă împiedică să fiu atent la conversația despre bucătăria balcanică pe care, de altfel, o cunosc bine. Experiența müncheneză nu-i convingătoare, masa este mediocră. Îndepărtez cu hotărîre ideea altei inițieri gastronomice. Facem o vizită doamnei Irmgard Poppe, directoarea unei librării speciale *(Autorenbuchhandlung)*. Librăria autorilor: spațiu de întîlnire a scriitorilor cu publicul, loc pentru colocvii, conferințe publice... Tot aici se vînd, bineînțeles, și cărțile. O experiență interesantă, prima de acest fel în Germania, susținută prin subvenția autorilor. Nu-i ușor, îmi explică doamna Poppe, abia face față din punct de vedere financiar. Printre membrii fondatori se află și mari nume ale literaturii germane actuale: Martin Walther, Böll... La *Sudos'euro-*

*pagesellschaft* mă întîlnesc cu dl. Peter Fischer-Weppler, secretarul general. Este un tînăr tehnocrat care vrea să întărească relațiile culturale cu țările din estul Europei. Cu românii are legături bune, mai ales cu istoricii. De curînd a fost aici și o delegație de scriitori... Are în perspectivă mai multe colocvii, la München și la București. La o cafenea din același cartier intelectual cunosc pe dl. Herbert Rosendorfer, prozator reputat, tradus și în Franța. Este magistrat, nu poate renunța la profesiunea sa. Nu este vorba numai de bani, vrea să fie mereu în sfera activă a societății, să cunoască moravurile. Este un domn serios, își cumpănește bine vorba, e interesat de opinia interlocutorului. Nu-i mulțumit de situația romanului german. Aceeași îngrijorare am dedus-o și din discuția foarte cordială pe care am avut-o cu dr. Franz Iosef Görtz, redactor la *Frankfurter Allgeimeine Zeitung*. Dl. Görtz este cu precădere critic de proză și, în această calitate, urmărește cu atenție evoluția romanului german. Romanul s-a înfundat, după el, în mica analiză psihologică, a părăsit marile probleme sociale, s-a provincializat. N-au apărut în ultima vreme mari cărți. E un moment, probabil, de căutare. Căutarea unui nou stil, cine știe cît poate dura....

Revin la München, pe care îl străbat de mai multe ori, din nefericire, în mașină. Caut să ies din programul sever întocmit de cei care m-au invitat și să mă plimb de unul singur pe străzile largi dar lipsite de veselie. Casele sînt solide, sobre și confortabile, restaurantele sînt mari, încăpătoare și, intrînd în ele, n-ai sentimentul de intimitate pe care ți-l dă bistroul parizian.

*

Venisem, în fapt, la München să revăd *Alte Pinakothek* și să văd *Neue Pinakothek*, deschisă cu doi ani în urmă. Cea dintîi este dominată de vechii maeștri germani. Portrete extraordinare, cum sînt acelea făcute de Hans Baldung Grien și Bernhard Strigel, viziuni originale ca în pînzele lui Lochner, sfinți cu figuri energice, ieșiți dintr-o imaginație severă. Privindu-le, îmi amintesc de observația unui filozof german din secolul nostru: *omul este păstorul ființei*. Într-adevăr, toate aceste chipuri sugerează o mare voință și o bună alcătuire a ființei. Sfinții lui Lochner degajă o austeră puritate. Sfîntul Erasmus dintr-un tablou de Grünewald este solemn ca o instituție. Nu observ nici unul din semnele umilinței,



milei creștine. Tertulian, apologetul, spunea că numele de pietate este mai plăcut lui Dumnezeu decît acela de putere. În pictura veche germană pietatea se unește, am impresia, cu un sentiment de forță. Revin la tabloul lui Grünewald: sfinții Erasmus și Mauritius par că aparțin unei puteri consolidate, menite să stăpînească lumea. Luther definise creștinul ca om liber, stăpîn pe toate lucrurile și nesupus nimănui; și tot el: creștinul este umil față de lucruri și supus față de toată lumea... În ce mod pătrunde o viziune specifică despre lume în viziunea religioasă care domină această pictură sublimă? Iată o temă de reflecție... Vii la *Alte Pinakothek* să vezi, îndeosebi, pe Dürer. Aici se află un celebru *Autoportret* de la 1500, *Cei patru Apostoli*, portretul lui Oswald Krel, tripticul de la Paumgarner... Figurile pictate de el au o frumusețe despre care nu poți spune decît că-i foarte specială. O frumusețe care vine, poate, din forța și iluminarea ființei. Numai Dumnezeu, spune pictorul, poate măsura frumusețea absolută. Poate, dar pictura lui Dürer încearcă s-o imagineze....

*Noua pinacotecă*, adăpostită într-o clădire care, din afară, arată urît — dar care are în interior valoare funcțională—cuprinde cîteva piese de mare frumusețe, între ele o pînză de Manet, celebră dealtfel, *Dejun în atelier*. O cunoșteam din reproduceri. O privesc, acum, îndelung și-mi amintesc de ce spunea Baudelaire despre Manet: „un gust decis pentru realitatea modernă"... Totuși, modernitatea gustului nu este, dacă judecăm după subiect, atît de evidentă. O scenă cu trei personaje (iar dacă luăm în considerație și atelierul: patru): un adolescent cu o pălărioară de paie în primul plan, o femeie, probabil mama, în planul secund și, între ei, lateral, capul unui bărbat cu pălărie. Lumina este concentrată pe fața băiatului care se uită undeva în afara tabloului. Femeia privește în aceeași direcție, dar, în drumul ei, privirea întîlnește băiatul care pare că a luat o hotărîre decisivă. Bărbatul privește și el, cu un ochi întunecat și mefient, scena. Barthes vorbea de *studium* și *punctum* într-o fotografie. Dacă aplicăm disocierea la pictură, *punctum*-ul (amănuntul revelator, semnificant) din *Dejun în atelier* este acela în care pictorul concentrează lumina: fața și pălărioara adolescentului decis să plece în lume. Totul sugerează părăsirea cuibului familial: privirea îngrijorată a femeii, privirea suspicioasă a bărbatului care ține o ceașcă în mînă, aerul, în fine, degajat, ușor insolent al tînărului care se pregătește pentru prima lui experiență de viață. Ține o mînă în buzunar, iar alta se spri-

jină pe colțul mesei. O lămîie tăiată este pe punctul de a cădea de pe masă. Alt *punctum*. Se vorbește de prezența fascinantă a obiectelor la Manet. Revin la tînărul care așteaptă să iasă din cadrele tabloului. Citesc undeva că ar fi vorba de Léon Leehoff, fiul pictorului. Detaliu aproape fără importanță. Importantă este pălărioara de paie cu boruri negre: semnul trecerii de la o vîrstă la alta, simbolul emancipării și al unei promițătoare aventuri. „O imaginație vie și amplă, sensibilă, îndrăzneață", mai zice Baudelaire despre pictorul care și-a cîștigat greu, foarte greu notorietatea. El a fost în epocă *marele refuzat*. Publicul a rîs în fața *Olympiei* și a fost, realmente, scandalizat de *Dejunul pe iarbă*... Azi par niște compoziții aproape naive.

La *Lenbach-Haus* sînt expuse tablourile de tinerețe ale lui Kandinsky și ale pictorilor din grupul lui. Se remarcă pînzele lui Alexei Javlevsky, un expresionist în drum spre altceva. O simplitate, la tînărul Kandinsky, calculată, o programatică lipsă de artă. Figurile se amestecă, apoi, în compozițiile pe care pictorul le numește *Improvizații*. Kandinsky caută, evident, o altă gramatică a liniei și a culorii. Impresia este de explozie a structurilor. Inițiativa aparține, acum, culorii. Ce-mi place în micul muzeu de la *Lenbach-Haus* este faptul că pot vedea cu ușurință nașterea unui nou mod de a gîndi pictura și, evident, apariția unui nou stil de a picta. Pentru a-l descoperi și a-l impune au lucrat mulți artiști, azi uitați. A învins doar unul. Debut în grup, estetică de grup, specifice secolului nostru.

*

De la München la Bonn. O călătorie pe Rhin, obligatorie pentru un turist cultural în căutarea de vechi simboluri romantice. Nu pot spune că le-am găsit. Industria a învins și aici. Ecologii protestează, însă motoarele marilor uzine nu pot fi oprite. Părăsesc Rhinul la Andernach și-l găsesc mai liniștit la Köln. În drum ne oprim la Brühl, unde se află un superb castel construit la sfîrșitul secolului al XVII-lea de Johann Konrad Schlaum. În interior se poate vedea, în splendoarea lui încărcată, barocul bavarez. Parcul este o minune, nemții au corectat stilul francez în cîteva puncte importante. Pe margini ei au lăsat, dinadins, puțină sălbăticie. O stîncă răsare la marginea lacului, pe lac plutește un cîrd



de rațe, geometria gazonului este spartă din loc în loc de arbori puternici, crescuți în libertate. Spiritul german privește mereu în direcția cosmosului.

*

Köln este un oraș sufocant, inadmisibil de înghesuit în zona centrală. Domul masiv, uriaș, n-are perspectivă. Privit de aproape (și nu-l poți privi decît de aproape) e strivitor. Este, probabil, catedrala cu cea mai lungă gestație din istoria construcțiilor sacre. Ridicarea ei a durat mai mult de șase secole. O forfotă imensă în jurul ei: în partea stîngă se află gara centrală, în dreapta strada comercială a orașului. Cînd mergi spre Chartres, săgețile catedralei se văd de departe; apropierea este un ceremonial, o pregătire înceată a spiritului pentru o întîlnire simbolică. De aceea, în secolele anterioare (mi s-a spus că obiceiul se păstrează și azi), vizitatorii făceau pe jos drumul de la Paris la Chartres. O călătorie sub multe aspecte inițiatică. Am făcut-o de mai multe ori cu mașina, senzația aceea stranie de așteptare și uluire, de bucurie obscură a spiritului în fața imensei flori de piatră am avut-o de fiecare dată. Domul din Köln este altceva. Implantat în inima unui oraș prosper, el participă la viață și se integrează ritmurilor ei. Domul îți stă mereu în cale, simbol al temeiniciei, solidarității și, prin inerentă raportare la destinul individual, simbol al voinței omului de a înfrunta neantul.

*

Meister Eckhart zice că oamenii nu trebuie să reflecteze atît de mult la ceea ce trebuie *să facă*, să se gîndească mai degrabă la ceea ce trebuie *să fie*. Iată o disociere la care merită să meditäm. *A fi* este verbul prim, esențial pentru spiritul german. Heidegger leagă de el o întreagă filozofie a Ființei. „Sosim, zice el, prea tîrziu pentru Zei și prea devreme pentru Ființă. Omul este un poem pe care Ființa l-a început." Și tot el: „Omul este o fugă înaintea gîndirii"... *A fi* rămîne, în toate cazurile, verbul primordial și obiectul ultim al meditației. Curios, germanii au intrat în conștiința lumii nu atît prin *a fi*, cît prin *a face*. Priceperea, temeinicia lor sînt proverbiale. „Lucru nemțesc", ne trezim că spunem în fața unui lucru bine făcut. Sau: „treabă nemțească", adică solidă, de încredere. Popor pragmatic, neîndoios, dar nu este numai atît: același popor a dat muzica pe care o știm și are o filozofie care,

de la greci, este poate cea mai complexă. Tot ei, nemții, care fac temeinic lucrurile (chiar și atunci — aș fi înclinat să zic — cînd le fac rău) se ilustrează în domeniile cele mai puțin materiale: acelea care vin mai în directă atingere cu spiritul și, deci, cu *a fi*. Nemții nu urmează întrutotul pe Meister Eckhart: gîndesc mult la *a face* (și duc, realmente, lucrurile la capăt), gîndesc enorm la *a fi*, atît de mult încît, din cînd în cînd, ei pun în discuție totul: de la Dumnezeu la sentimentul de proprietate. Germania a dat pe filozoful cel mai nihilist din epoca modernă (Nietzsche): o imensă provocare a spiritului european. Omul, afirmă, el, este o coardă deasupra unui abis, omul este o tranziție și o cădere, un pod nu un sfîrșit. El anunță moartea lui Dumnezeu și profetizează că arta va lua locul religiei (arta — „suprema activitate a spiritului în sînul nihilismului european"). Tot nihilistului Nietzsche îi aparține această propoziție sublimă: „Fără muzică viața ar fi o eroare"... Cum să nu-l ierți pentru toate celelalte? Am impresia că filozoful enervat pe raționalismul european a condiționat, tot el, pe *a face* de *a fi*, desăvîrșirea lucrului de desăvîrșirea ființei care gîndește lucrul. *Acela care posedă* (bunuri materiale, lucruri bine făcute, n.n.) *trebuie să aibă spirit: altfel bogăția este o primejdie publică.* Un filozof dinaintea lui (Marx) a dovedit însă că bogăția rămîne în toate cazurile o primejdie socială și o sursă de alienare pentru om. *Omul este un produs al relațiilor sociale.* Un duel filozofic care însîngerează toată cultura germană, o încercare de a împăca pe *a fi* cu *a face*, mașina impecabil finisată cu muzica.

*

Să rămînem la Nietzsche. În capitolul *Popoare și țări* din cartea lui cea mai neagră *(Dincolo de bine și de rău)* dăm peste o curioasă definiție a specificului german: inaptitudinea pentru prezent, inaderența la istoria care tocmai se constituie. Nemții sînt oameni „de alaltăieri și de poimîine, niciodată oameni *de azi*", notează filozoful care cunoaște toate timpurile și modurile negației. Cu alte vorbe, nemții se simt bine în trecut și gîndesc existența în termenii utopiei. Ei conjugă pe *a fi* la viitorul al doilea, timpul profeției ratate. Prezentul nu le este accesibil printr-un dat temperamental. Popor nesincronic, rău plasat în istorie. Europa are de furcă mereu cu această nație care este fie în întîrziere, fie în avangardă, greșind mereu ritmurile istoriei...



Văzînd orașele lor refăcute, arta, produsele, natura lor „lucrată", valorizată în chip maxim, îți vine greu să admiți părerea lui Nietzsche. Nemții par bine instalați în prezent. Vocația lor de a-și valorifica înfrîngerile este enormă. În ultimele decenii, cel puțin, au prins, în mod sigur, ritmul istoriei, și civilizația lor materială nu arată deloc că ei nu știu să conjuge verbul *a fi* la prezentul indicativului. Ca să-mi spun pînă la capăt gîndul: abundența de lucruri și gradul exagerat de confort lasă să se întrevadă o bună înțelegere a spiritului cu timpul, un plasament favorabil în lumea de *azi*. Sînt intelectuali care reproșează Germaniei actuale tocmai faptul că s-a despărțit de Germania filozofilor (Germania spiritului) și a optat pentru confort. Ea nu se mai gîndește la trecut, nu se gîndește nici la ce poate fi (deveni) spiritul *poimîine*. Civilizația a înghițit, așadar, cultura în țara lui Goethe și Hegel...

Nu cred nici în temeinicia acestui reproș. Sînt, desigur, epoci în care civilizația o ia înaintea culturii. După o vreme vedem însă că, în fapt, civilizația nu pregătea decît revenirea, spectaculoasă, a culturii. Din somnul spiritului ies, uneori, catedrale.

*

Alt paradox al filosofului: oamenii din nord, descendenți ai raselor barbare, sînt rău dotați pentru religie. Și mai departe: neamțul *nu este*, el *devine*, *evoluează*... Profunzimea lui nu-i, adesea, decît o digestie penibilă, leneșă... Nietzsche nu spune, dar lasă să se înțeleagă că, dacă germanii ar avea o bucătărie mai bună și, deci, o digestie mai ușoară, spiritul lor ar fi mai limpede și expresia lor mai clară. Iată o cauzalitate care jignește toată metafizica germană. Tot Nietzsche zice că noi, moderniii, n-avem plămîni puternici (anticii aveau), de aceea nu putem și nu știm să recităm textele. Citim pentru *ochi*, citim — altfel zis — ca să vedem, nu ca să auzim. Urechea germană n-ar fi, în orice caz, fină, și de aceea nemții (cu excepția predicatorilor) nu știu să vorbească bine. Dacă dăm dreptate lui Nietzsche, trebuie să acceptăm atunci că marea muzică germană este opera unui popor fără ureche fină. Merg mai departe și aflu din textele filozofului că germanii sînt cititori leneși, sufletul lor este complex și eterogen, specific unui „popor de mijloc", ieșit dintr-un prodigios amestec de rase. Asta ar explica, în altă ordine, abuzul de concepte fantomatice, masivitatea (greutatea) spiritului, muzica „informă, complexă și

inepuizabilă", inaptitudinea pentru ironie. „Omul superior nu rîde în Germania", notează cu severitate Nietzsche într-o carte de tinerețe, ignorînd pe romanticii sensibili la ceea ce s-a numit (și unii au considerat a fi chiar o caracteristică a spiritului german) rîsul filozofic, ironia intelectuală...

Filozoful nu crede în aceste determinări, provoacă tradiția și atacă spiritualitatea germană în două din valorile ei esențiale: filozofia și muzica. Ca toți nordicii, el suferă de complexul sudului („o mare școală de vindecare pentru suflet și simțuri"). Ca om format într-o țară de filozofi și muzicieni, transformă filozofia și muzica în criterii de valoare. Nu-i plac, de pildă, englezii pentru că sînt prea puțin filozofi și, neavînd o muzică mare, sînt suspectați de o „profundă mediocritate". Nietzsche îndrăznește să clasifice chiar și geniile, deși geniile sînt, se știe, inclasabile, unice, incomparabile. El aplică ideea sexelor în lumea spiritului absolut și zice că sînt genii masculine (procreatoare) și genii feminine, care se lasă fecundate și nasc (reproduc) ceea ce au primit de la energiile genezice. Evreii, romanii și poate germanii fac parte din categoria geniilor creatoare. Grecii și francezii sînt genii feminine, reproducătoare...

Astfel de speculații privitoare la particularitățile spiritului se fac mereu și, de cele mai multe ori, ele lasă o impresie de zădărnicie. Meridionalii vorbesc mereu de inerția și de metafizica greoaie, indigestă a Nordului, nordicii visează la soarele Sudului, dar rîd de frivolitatea spiritului meridional și-i reproșează inaptitudinea pentru metafizică. Francezii, care se cred reprezentativi pentru spiritul universal, privesc cu un ochi amuzat sistemele filozofice care înfloresc, periodic, dincolo de Rhin. Ca să le facă accesibile gîndirii europene, le traduc uneori în limba lor, dîndu-le ordinea și claritatea fără de care n-ar putea supraviețui. Nemții cred, dimpotrivă, că spiritul francez corupe marile idei, golește conceptele de sensurile fundamentale, primește cu ușurință suprafețele, niciodată adîncurile gîndirii... Adevărul este că *geniul* unui popor nu poate fi judecat decît în el însuși și prin el însuși. Toate clasificările între *sufletele naționale* sînt arbitrare și, de cele mai multe ori, ascund grosolane vanități. O cultură cuprinde, virtual, toate însușirile spiritului uman și, dacă este o disonanță, o culoare în plus, ele nu pot fi niciodată proprietăți unice, „specifice"...

Din cînd în cînd apar marile spirite nihiliste, ca Nietzsche, care pun în discuție toate prejudecățile și instalează alt rînd de



prejudecăți, tinere și necruțătoare. Spiritul își vede, în acest timp, de el însuși, fără să țină seama de profețiile filozofilor.

*

Vizitez muzeul *Wallrof-Richards:* cîțiva maeștri vechi, Manet („Sparangehl"), Gauguin, Monet, Kirchen, cîțiva olandezi, iar dintre moderni, un număr apreciabil de hiperrealiști cu bizarele lor pînze și volume. César este prezent cu o *Compresiune:* o mașină trasă prin presă. Dezolant. Un colorist puțin cunoscut la noi este Ernst Wilhelm Nay. Am văzut altă dată (la München) o mare expoziție cu pînzele lui. Îmi pare că vine, prin fervoarea culorii, în continuarea expresioniștilor. Cineva distinge două tipuri de pictori: cei la care predomină *capul* (ideile, compoziția), și alții la care dominantă este *mîna* (meșteșugarii, virtuozii, decoratorii). O disociere, îmi dau seama, inoperantă. Coloriștii în ce categorie intră? La marii pictori *mîna* este un instrument al *capului*, tehnica este o emanație a gîndirii. Pictorii gîndesc, de bună seamă, cu vederea, ca și unii poeți. Modernii îmi par a fi introdus (după o vorbă a lui Klee) ordinea în mișcare. Dali (care aici este reprezentat de celebra *Gară din Perpignian*) a introdus, putem spune, dezordinea în geometria unei lumi stabilizate. El vede mișcarea în stările de repaus. Dintre suprarealiști mai sînt prezenți, la Köln, Max Ernst (cu nu mai puțin celebrul *Au rendez-vous des amis*) și Magritte cu *Giganta*. Stranie apariție a lui Dostoievski în cercul suprarealiștilor pictați de Max Ernst. Prin ce miracol vizionarismul lui creștin a devenit modelul onirismului suprarealist?

*

Cînd călătorești într-o țară străină, cauți în mod inevitabil și semnele spiritualității tale. Ca român, sînt curios să văd în ce măsură cultura mea a pătruns în Germania. Sînt încîntat cînd în muzeul de artă modernă din Berlin descopăr, în fine, o *pasăre* de Brâncuși. Pe aici au trecut Eminescu, I.L. Caragiale, Blaga, și mulți alții. Îmi amintesc de poemele lui Barbu, trimise de la Hamburg și Berlin amicului său Vianu, cu multe aluzii la aventurile lor juvenile. Azi nu mai este desigur Germania de atunci. O altă lume, pe care un intelectual din România o descoperă cu uluire și încîntare.

Ajung la Hamburg după o călătorie ireală deasupra norilor. Peisaj fantastic, cel mai îndrăzneț pictor suprarealist pare un copil pe lîngă ceea ce văd acum la cîteva mii de metri înălțime. Trec printr-o stare de admirație plină de neliniște. Se simte prezența nordului:

„E-un nesfîrșit de bun amurg.
O miază noapte-n insomnie"

Doamna Andje Lawrence, reprezentanta *Internationes*-ului, mă depistează ușor în mulțimea de călători care așteaptă în liniște sosirea bagajelor. După ce semn, întreb eu? *După înfățișarea dumneavoastră uluită*, îmi răspunde ea cu ironie. *Ceilalți pasageri erau blazați...* Nu-i încă miazănoapte la Hamburg, este doar începutul unei nopți neverosimil de luminoase (oximoron acceptabil pentru această parte a lumii). O noapte sură ca aceea, poate, pe care o evocă Ion Barbu într-o carte poștală trimisă în 1935 lui Tudor Vianu:

Dar sborul poate cel mai sur
E prin Hamburg, la *Tante Buhr* [...]
E Tante Buhr azi un Principiu
Adînc sădit în Municipiu
Prompți coribanți și coribante
Se sbat în cinstea Marei Tante
— O, Tudor drag, o, Duh chiabur,
Te cheamă Hamburgul Tantei Buhr"...

Cabaretul *Tante Buhr* nu mai există sau nu l-am descoperit eu. Profesiunea mătușii este însă în floare. Hamburgul are o reputație internațională în privința *bure*-lor sale. Reeperbahn cu vitrinele și fetele sale foarte decorative este un cartier faimos. Stau la *Atlantic Hotel*, așezat pe marginea marelui lac. E un hotel de modă veche, cu o decorație, în interior, greoaie și solemnă. Personalul poartă o costumație specială, portarul — de o vîrstă venerabilă — veghează maiestuos în fața unei uși masive. La restaurant servește, iarăși, o armată de chelneri bine ierarhizată. Bucătăria este însă, trebuie să spun, mediocră. Doamna Lawrence, care are școală franceză, se scuză: „Bucătăria germană, zice ea, trebuie căutată în altă parte", și propune să mă inițieze. Este o femeie inimoasă, foarte instruită, adoră pe Mozart, muzica este pentru ea un remediu împotriva lungii ierni hamburgheze. Evadează, cînd poate, spre sud, ca atîția oameni din nord. Visul ei este să-și



construiască o casă în Italia sau Spania. Aproape toți nemții pe care i-am întîlnit mi-au vorbit de un proiect asemănător. Adorația soarelui nu-i, aici, o vorbă în vînt.

La cafeneaua *Lindner* luăm micul dejun cu dl. Uwe Frisel, scriitor, director de teatru. Este un om încîntător, îl cunoaște pe Liviu Ciulei, e la curent cu mișcarea teatrală din lume. Locuiește aproape, ne propune să-i facem o vizită. Un apartament devastat de cărți, reviste și o veritabilă uzină de magnetofoane și alte aparate de *înaltă fidelitate*. Îmi explică, pe larg, cum își înregistrează singur scenariile radiofonice, în ce mod asociază textul cu muzica. Stă cea mai mare parte a anului într-un sat italian, s-a căsătorit, de altfel, cu o pictoriță italiană. „E soare, e mult soare", șoptește el cu o voce care anunță parcă apariția lui Dumnezeu. Facem, apoi, un tur al portului cu o vedetă a Senatului hamburghez, însoțiți de dl. Klaus Tobien. Acesta cunoaște portul ca pe propriile buzunare. Îmi dă toate informațiile, face istoria fiecărui braț, a căilor de acces, a instalațiilor care cresc de la an la an în acest vast imperiu plutitor. Hamburghezii au cîștigat de mult, cum se zice, bătălia cu apa. Dar războiul continuă. Ei caută noi forme de expansiune și le găsesc. Există proiecte fabuloase.

Din port mergem direct la Muzeul de artă, de unde reținem admirabilele scene biblice pictate de Meister Bertram. O capodoperă a artei religioase. Ce se observă întîi este un rafinament, dacă-i putem spune astfel, al naivității (scena, de pildă, a ispitirii). Detalii simbolice: cel care primește mărul este Adam, iar șarpele are capul unui copil drăgălaș. Am mai întîlnit în pictura de mai tîrziu această semnificativă modificare. Eva are o figură concupiscentă și îngrijorată. Stă deoparte, cu degetul mare de la mîna stîngă întins spre bărbatul care tocmai primește mărul. Este o foarte complicată simbolistică a mîinilor în toate scenele. Personajele vorbesc, realmente, cu mîinile. O direcție a degetelor arată un soare imens înconjurat de ghirlande de frunze verzi și, în interior, figura sacră a părintelui sau poate a fiului. Detaliile, îmi sau seama, trebuie să aibă semnificații pe care noi, modernii, le înțelegem greu. În comparație cu Meister Bertram, Meister Franche (sec. al XV-lea) pare un pictor foarte școlit. Compozițiile sînt complexe, în pictură pătrunde geometria. Figurile și-au pierdut acea simplitate aspră, sînt mai apropiate de modelul pe care avea să-l impună Renașterea.

Ajungem, după o călătorie de o jumătate de oră, la Reinbek, o mică localitate de lîngă Hamburg. Aici se află o editură cunos-

cută: *Rowolt*. Mă primește domnul Delf Schmidt, redactorul literar. Este un om tînăr foarte instruit și, mi-am dat seama numaidecît, cu vederi radicale în cultură. Dl. Schmidt este îngrijorat. Editura la care lucrează este pe cale să-și revizuiască planurile sub presiunea crizei economice. Intenția este de a sacrifica unele colecții literare. Va părăsi, probabil, editura din această cauză. A fost profesor, va redeveni profesor de limba germană. Cunoaște literatura europeană contemporană, romanul german îi pare și lui că trece printr-o perioadă de criză, nu se profilează nici un mare scriitor. Cercetez catalogul editurii *Rowolt* și nu dau de numele nici unuia din marii animatori ai *noii critici*... Chestionez pe interlocutorul meu asupra acestui subiect: e adevărat, spune el, *critica nouă* n-are mulți cititori în Germania; editura *Rowolt* n-a simțit, în consecință, nevoia s-o traducă (e vorba de școala formalistă pariziană!). Universitatea germană merge spre altceva (spre o sociologie și o estetică a receptării: vezi școala lui Jauss de la Constantz!), iar critica de întîmpinare are alte preocupări. „Papii" ei, Fritz Raddatz de la *Die Zeit* și Marcel Reich-Ranicky de la *Frankfurter Allgeimeine Zeitung* dau tonul în literatura contemporană și tonul este, în ultima vreme, nesărbătoresc.

*

Îmi amintesc că Petre Pandrea scrie undeva că orașele mari au un miros specific. Parisul miroase a săpun fin, zicea el, și a încă ceva ce mă jenez să reproduc. Berlinul din anii '30 ar fi avut un puternic miros de fum de cărbune. E un august fermecător cînd ajung în Berlinul de vest, nici vorbă de cărbune, de miros specific. Ce observ imediat este marea animație de pe Kurfürstendam („Kudam"), arteră lungă de aproximativ 3,5 kilometri. E seară, marele bulevard pare în sărbătoare. Atmosfera din cartierul latin parizian: orchestre de tineri în fața cafenelelor coborîte în stradă, spectacole de prestidigitație, cete de tineri *Punk* care se amuză. Un violonist singuratic, refugiat la intrarea unui gang, încearcă să acopere vacarmul străzii. În jurul lui s-a format un cerc de ascultători. La urmă lasă cîteva monezi în cutia împinsă strategic spre mijlocul străzii. Cinăm la „Papillon", un mic restaurant de pe Kudam. Doamna Evelyn Wiese vrea să-mi ofere o autentică masă berlineză. Reușește. Berlinul de vest este, azi, un mare oraș, cel mai european, zic cunoscătorii, dintre orașele germane. European vrea să spună, în acest caz, deschis, primitor, cu o viață a străzii



care continuă și după șase sau șapte seara. Nemții au reputația că se retrag devreme în casă, nu gustă sărbătorile nopții. Nu cunosc toată Germania, nu pot să confirm, nu pot nici să infirm ceea ce se spune. Berlinul este, asta pot să spun, un oraș cu o pulsație mai rapidă și cu o viață artistică mai vie. Situația lui geografică este foarte specială. Dacă înțeleg bine lucrurile, berlinezii s-au obișnuit cu ea sau poate mi se pare doar.

În centrul orașului, lîngă biserica impunătoare cu o aripă dinadins lăsată în ruină pentru a aminti generațiilor tinere de prima zi postbelică a Berlinului, a fost instalată în mica piață o fîntînă în stil modern. E frumoasă fără să fie măreață ca fîntînile florentine din epoca barocului. Apa curge din zeci de guri săpate în marmură și formează un mic rîu ce coboară în trepte. Copiii intră fără complexe în această cascadă simbolică, se bălăcesc, țipă, sînt refractari, nu mai răspund la apelurile părinților. Pe margine stau spectatorii amuzați de ceea ce văd. Cu un ochi se uită la copii, cu altul urmăresc grupul tinerilor *punk*, îmbrăcați și tunși așa de fistichiu. Tinerii indieni citadini discută în mici grupuri, se amuză, se îmbrîncesc, poartă (bărbații) cercei în urechi și bocanci soldățești în picioare. Dispar deodată și în urma lor rămîne un cîmp de sticle de bere și de cutii de plastic pe care le calcă în picioare cu satisfacție copiii.

Privind pe acești tineri barbari, îmi vin în minte (și, acum, cînd transcriu aceste note, verific) ideile lui Roland Barthes despre fenomenul *hipi* ca o formă de critică a culturii[1]. Tînărul care părăsește familia și universitatea contestă, în primul rînd, o artă de a trăi care, în esență, este o artă de a consuma. Renunță la ora fixă de masă, la un sistem al modei și la o filozofie de viață bazată pe promovarea individuală. Mănîncă, în consecință, pe apucate și numai în comun („supa comunitară"), migrează *(nomadismul* este o condiție a educației în grup) și se îmbracă așa cum îl taie capul: mantou-draperie, cămăși de noapte lungi sau (altă variantă) adoptă în chip ostentativ costumele locale: arabe, indiene, sud-americane... Barthes crede că hipiul poate prefigura prin nihilismul total supra-omul lui Nietzsche. Curioasă analogie! Faptul că hipismul și-a ales ca model de comportament (și chiar model fizionomic) pe Cristos și pe înțeleptul budist reprezintă un argument pentru semioticianul francez. Dar argumentul nu este

[1] *Communications*, 14/1969.

prea convingător. Unde e virtutea rară și inutită, virtutea care dă și care se dăruie a omului zarathustrian?

Ce este sigur e că noua artă de a trăi, bazată pe un sistem de contravalori interioare (practica drogului, non-violența, retragerea din lume) n-a putut răsturna vechea, solida, burgheza artă de a trăi în confort. Locul hipismului a fost luat în ultimii ani de alt tip de contestație. Nu cunosc bine diferențele dintre un *hipi* și un *punk*, la prima vedere numai costumația s-a modificat. În rest, dacă judecăm în termenii lui Barthes, aceeași plăcere pentru *deghizare* („formă inferioară a narcisismului cultural"), aceeași supă comunitară, drogurile și toate celelalte. Noii nihiliști nu mai vor să părăsească orașul, n-au *complexul culegătorului*, nu-și găsesc plenitudinea în singurătatea naturii. Nu vreau să greșesc, dar mi s-a părut că neglijența lor vestimentară este destul de bine studiată, elaborată. Și, apoi, coafura... Creasta de cocoș cere timp, după aceea vopselele, cleiul care trebuie să țină părul țeapăn... toate acestea arată o preocupare frivolă pentru modă, un narcisism suspect, un gust enorm pentru spectacol. Termenul din urmă mi se pare esențial. Tînărul punk (formulă pleonastică!) participă la un spectacol și se poartă ca într-un spectacol. El vrea să atragă atenția printr-o dramă antieroică. Pentru a-și afirma identitatea, spun sociologii care simpatizează cu grupurile marginalizate. Spectacolul, în orice caz, nu-i măreț. Nihilismul acestor adolescenți cu gusturi teatrale nu înspăimîntă pe nimeni. Așa să arate, oare, supraomul nietzschean? Barthes fantazează, desigur, morala europeană nu se clatină sub amenințarea contramoralei preconizate de pitorești indieni citadini.

Un alt fenomen care sare în ochi în Berlinul occidental și în alte orașe din Germania Federală: prezența masivă a străinilor. Văzînd mulți turci, și luînd într-o zi masa într-un cartier locuit aproape în exclusivitate de muncitori turci, mi-am amintit de o idee mai veche a lui Constantin Noica. Filozoful spune că națiunile politice și economice care nu devin și națiuni culturale dispar din istorie sau, mai bine zis, nu se impun în istorie. Și Noica dă exemplul turcilor. Ei au constituit odată un mare imperiu, iar astăzi mătură străzile Europei occidentale. Teribilă idee. Și cel puțin dintr-un anumit punct de vedere adevărată. Popoarele care n-au identitate spirituală întîmpină greu timpul. O cultură bogată este o garanție în cursa istoriei. Destinul este mai favorabil cu popoarele care construiesc în sensul spiritului. Puterea militară trece, cultura rămîne. Sabia spiritului învinge în timp... Franța nu mai este



de mult o mare putere economică, nu mai este nici o putere militară. De la Napoleon încoace nu face decît să coboare, zic sociologii, istoricii, politologii. Dar trebuie spus numaidecît: coboară dar nu decade niciodată. De ce oare? Pentru că viața ei spirituală o împiedică să cadă sub limita de unde ar mai putea renaște.

Dar Grecia? Grecia a fost în antichitate un mare stat cultural și a rămas ca atare. Asta nu l-a împiedicat însă să sărăcească. În Germania Federală sînt mulți muncitori greci care au cam aceeași soartă ca și rivalii lor eterni, turcii. Platon, Sofocle, Aristot le-au dat o identitate și i-au proiectat în istorie dar nu i-au putut feri totdeauna de mizerie și umilință. Iată o situație pe care filozofia statului cultural ar trebui s-o explice.

*

Ralea observă că berlinezul, ca orice *om de nord*, e trist. E trist chiar cînd mănîncă. Un surîs e o sărbătoare rară în această parte a lumii. Cînd asistă la reprezentarea unei comedii bufe, neamțul nu aplaudă. E mereu taciturn, serios, necomunicabil. „Ce trist trebuie să fie spiritul unui popor care nu știe să rîdă" — conchide eseistul vizitînd acest oraș îndată după primul război mondial. Aceste remarci sînt surprinzătoare la un om inteligent ca Mihai Ralea. Ele trădează o mentalitate îngustă de a judeca popoarele: popoare vesele și popoare triste, popoare care rîd și popoare care nu rîd etc. Oamenii din Sud, pentru că au mult soare, trebuie să fie numaidecît euforici, iar nordicii, asupriți de iernile lungi, trăiesc numai în solitudine și tristețe... O judecată prea simplă. Elementul climateric este important în viața spiritului, dar nicidecum decisiv. De ar fi altfel, am avea o împărțire eternă a lumii: popoarele din partea septentrională sînt condamnate să fie posomorîte și grave, în timp ce meridionalii, excitați de căldură, nu pot scăpa de veselia lor contagioasă. Se întîmplă însă ca literatura spaniolă (meridională) să fie dominată de un puternic sentiment al tragicului, iar grecii (popor exploziv, solar) să prefigureze, încă din antichitate, o *civilizație și o artă a culpabilității*. Tragedia s-a născut, în orice caz, în Sud, sub soarele necruțător de la Micene. Omul este modelat de peisaj, desigur, dar peisajul nu-i determină totalmente stările, actele existențiale fundamentale. Englezii (nordici) au reputația de a fi flegmatici. Falstaff nu pare mai puțin specific, pentru tipologia Nordului, decît Hamlet.

Ralea crede, de asemenea, că *hieraticul* este un atribut al spiritului german. Și asta pentru că nicăieri magia medievală nu s-a prelungit mai mult (pînă în zorii epocii moderne) ca aici. Dovadă ar fi literatura și arta fantastică... *O idee*, iarăși, *primită*. Fantasticul modern s-a născut, prin Poe, în America și a cucerit Europa spiritului la nord ca și la sud. Hoffmann a impus, e adevărat, un tip de fantastic, dar fantasticul său și, în genere, fantasticul german nu-i atît de mohorît. Este, uneori, în arta germană a uluitoare explozie a feericului... În fine, s-a spus mereu (Ralea acceptă și acest punct de vedere) că germanii sînt *auditivi*, nu *vizuali*. Ei au, în consecință o mare muzică, dar o slabă pictură. Eseistul român se grăbește să tragă, în stilul rău, o încheiere dezarmantă pentru spirit: „Că nu sînt vizuali se poate ușor vedea din monstruosul prost-gust pe care-l vezi în tot ce e culoare și formă. Afară de pictura ultimului deceniu și de cel foarte vechi, L. Cranach, Dürer ori Holbein — mult mai importanți pentru profunzimea concepției decît pentru elementul decorativ ori plastic — se poate spune că Germania nu are pictură. Arhitectura [...] e oribilă. În ce privește sculptura"... E suficient să intri însă într-un mare muzeu german și să vezi pictura religioasă (de un patetism, aș zice, al solemnității) sau pictura expresionistă în care culorile explodează, pur și simplu, din tablou pentru a-ți da seama că, avînd *profunzimea concepției*, nemții au și simțul culorii și al construcției plastice.

Nu e, iarăși, sigur că Nordul, cu o lumină mai slabă decît Sudul, nu are apetență pentru pictură. Împărțirea geografică (climaterică) a culturilor este, încă o dată, inoperantă. Olanda, țară de nord, are o mare pictură. Anglia, cu condiții de existență aproape identice, nu o poate concura. Grecia, care nu duce deloc lipsă de lumină, nu s-a afirmat în nici un fel în artele plastice (dacă ignorăm pictura religioasă și-l excludem pe cretanul Domenikos Theotokopulos, zis El Greco, simbol al artei iberice). Nu e, așadar, o lege că Sudul are o civilizație (și o artă) a privirii, iar Nordul Europei numai o civilizație (și o artă) a auzului. Regula, în privința culturilor, este abaterea de la regulă. E suficient să apară într-o cultură o mare personalitate (cazul Shakespeare) pentru ca toate previziunile și prejudecățile să cadă.

Ralea stabilește și o altă caractertică (a treia) a spiritului german: *impersonalitatea* („Nici o revoltă, nici o indignare; nici măcar

[1] *Scrisori din Germania*, reprodus în *Scrieri*, III, Ed. Minerva, 1981.



resemnare, căci și resemnarea e o formă de revoltă; ascultare pur și simplu: ascultare pornită din venerație pentru stat și autoritate"...) La această propoziție scandaloasă, sociologul aduce imediat corectivul: lipsa de personalitate colectivă facilitează apariția, din cînd în cînd, a personalităților de excepție. Iată în ce mod întoarce el lucrurile: „Se poate zice că celelalte țări pot produce talente. Germania e patria geniilor. Kant, Beethoveu, K.Marx, Goethe, Nietzsche sînt unici în lume. Dar ei absorb toată energia națională, devin mari prin nulitatea celorlalți, consumă economia cetățenilor ordinari." Sînt multe de obiectat față de acestă judecată. E sigur, de pildă, că filozofia resemnării domină spiritul german? Dar Luther, care a provocat cel mai important act de rebeliune în Europa secolului al XVI-lea? El în ce categorie intră și ce mentalitate reprezintă? Cele nouăzeci și cinci teze de la Witenberg au schimbat fața spirituală a Germaniei și, în genere, a lumii creștine. Venerația pentru autoritate n-a împiedicat, în acest caz, resurecția spiritului. Și odată resurecția pornită, n-a mai putut fi oprită. O lume nouă a spiritului s-a constituit (protestantismul) și implicațiile ei în artă sînt enorme.

Rămîne cealaltă problemă: geniile care consumă energia națională. Dacă această cauzalitate este reală, întrebarea e dacă ea acționează numai în lumea germană. Cu certitudine că nu. Geniul reprezintă, oriunde ar apărea, exponentul unei spiritualități colective și, în același timp, este o imensă sfidare a spiritului comun. Cînd apar într-o epocă mai multe spirite excepționale (cazul epocii lui Kant, Goethe, Mozart, Beethoven) se schimbă ordinea valorilor și se modifică *stilul* de a gîndi al unei culturi. Geniile absorb, poate, „energia națională" la un moment dat, dar tot ele pot stimula, în același timp, apariția altor energii spirituale. După Kant, Goethe Mozart... a urmat un secol extraordinar pentru Germania spiritului. Văzînd ce s-a petrecut în filozofia, poezia și muzica din secolul al XIX-lea, n-am putea spune atît de ușor că geniile dinainte au consumat toate energiile nației. Mai degrabă le-au descătușat... Ralea se înșală, deci. El caută o *psihologie* specifică și cade pe trei atribute, care sînt, în fond, general umane.

N-am observat, în 1983, ca berlinezii să fie în chip special abătuți, posomoriți, fără chef de viață. I-am văzut, chiar la masă, rîzînd cu poftă. Restaurantele sînt pline de oameni care mănîncă bine și vorbesc tare între ei, puțin chiar prea tare. Se pare că moravurile, obiceiurile se mai schimbă, din fericire. Altfel am rămîne mereu duioși sau exuberanți, după cum vine peste noi soarele sau

crivățul. Cred enorm în influența marii culturi asupra stilului (spiritului) național. Și cultura germană merge, de la Goethe încoace, spre „acea seriozitate atotcuprinzătoare" a spiritului, care cuprinde în interiorul ei și critica seriozității... Înaintea lui Baudelaire, E.T.A. Hoffmann preconizează în artă principiul corespondențelor. Deosebirea este că el pornește de la muzică. Muzica este arta care face ca universurile să se întîlnească și să comunice: „Cînd ascult muzică, găsesc o analogie și o întîlnire intimă între culori,sunete și parfumuri. Mi se pare că toate lucrurile au fost zămislite de către aceeași rază de lumină și că ele trebuie să se reunească într-un minunat concert" (*Kreisleriana*, 1814).

Există, desigur, o gravitate a spiritului german, sesizabilă în arta acestui popor ce stă între lumea slavă și lumea latină, dar spiritul german nu este închis în cercul acestei gravități. Există o filozofie a ironiei pe care tot ei, nemții, au inventat-o ca să-și cîștige libertatea de a judeca în libertate spiritul și felul lor de-a fi...

*

Vreau să văd „Dahlem"-ul, muzeul egiptean, castelul Charlottenburg, Galeriile naționale de artă modernă... La *Schloss Charlottenburg* îmi rămîne în minte admirabila sală cu porțelanuri chinezești. Finețea proverbială a extremului orient în decorul somptuos al Germaniei imperiale. La muzeul egiptean piesa vedetă este capul reginei Nofretete. Ce este mai frumos din punctul nostru de vedere modern este gîtul de o lungime modiglianescă. Regina și-a pierdut un ochi și o bucată din urechea dreaptă: semnele unei lungi călătorii în timp. Infirmitățile nu-i întunecă însă splendoarea. Finețea feței și a gîtului răscumpără totul. Lîngă delicata Nofretete se află, sever și impenetrabil, chipul regelui Echnaton. Malraux zice că dialogul omului modern cu eternitatea începe în muzeele de antichități. N-am sentimentul, privind figura închisă a regelui Echnaton, că dialogul este posibil. Există două feluri de trecut, observă Berdiaev în meditațiile sale despre *Răul Timpului:* trecutul care a fost și care a fost abolit și trecutul care durează încă ca o parte integrantă a prezentului nostru. Și tot el: „tradiția este o luptă contra imperiului timpului, o comuniune cu misterul istoriei"... Privesc încă o dată cele două capete de regi: Echnaton este trecutul abolit, Nofretete îmi pare trecutul care durează încă pentru noi. Sînt mai multe semne de eternitate pe chipul fragil al reginei decît pe acela al regelui zăvorît într-un secret care-mi rămîne



străin. Dialogul cu eternitatea nu poate începe acolo unde nu există nici un *punctum*, nici un detaliu de care să se apropie neliniștea și speranța mea. Pe scurt, cu Nofretete cea fără un ochi și cu gîtul subțire și lung pot dialoga, cu Echnaton în nici un caz...

La *Dahlem*, ei bine, la *Dahlem* este un regal: artă indiană, muzeul de etnologie, artă din extremul orient, pictură religioasă, douăzeci și șase tablouri de Rembrandt, Vermeer, Rubens, Lucas Cranach, Memling, Raffael.... Un mare muzeu. Madona lui Hans Memling (sec. al XV-lea) reține prin aerul de frumusețe și bunătate rustică. Mama și pruncul (cu o față, acesta din urmă, marcată de destinul ce-i este hărăzit) țin în mînă același măr. Mărul nu pare a simboliza, aici, păcatul vechi al omului. Venus dintr-o pînză de Cranach are o față de copil și un trup imens de atletă. O nepotrivire calculată, de mare efect: inocența chipului pare contrazisă de forța corpului menit să primească mari revelații și să dea fruct. Această unire de forță și candoare impune un tip de frumusețe feminină care păstrează mereu la Cranach o notă de divină nerușinare. Pictorii Renașterii voiau să întreacă pe greci și trebuie să spunem că reușesc de multe ori.

Teribil portretul cardinalului Lodovico Trevisano de Andrea Mantegna. Figură maură tăiată în piatră, buze subțiri și rele, privire de oțel. Cardinalul pare un om de arme, nu un teolog. Privindu-i chipul, îți dai seama cum a apărut inchiziția. Renașterea a cultivat nu numai umanismul, dar și o specie curioasă de cruzime care se vede mai bine pe fața acestor prelați care par a nu cunoaște sentimentul milei. Dacă n-ar fi veșmintele, l-aș putea ușor confunda pe cardinal cu un mizerabil despot, unul dintre aceia care au însîngerat prin ambițiile lor istoria. Nu cunosc biografia lui Lodovico Trevisano, s-ar putea ca el să fi fost un om pașnic, însă portretul făcut de Mantegna sugerează o credință în care clocește fanatismul.

*

Pentru Elias Canetti nu *sentimentul unității geografice*, *limba* sau *istoria* deosebesc o națiune de alta, ci unul sau mai multe arhetipuri, luate din lumea fizică și investite cu însușiri definitorii pentru o colectivitate umană. El le numește *simboluri ale masei*. Focul, ploaia, marea, grîul, fluviul, pădurea fac parte din această categorie și reprezintă simbolic *masa* (spiritul național) în mituri și cîntece. Pentru englezi, esențială ar fi, de pildă, *marea*. Faimosul individua-

lism insular se explică (și este reprezentat ca atare) prin relațiile cu marea. Englezul vrea să fie căpitan, să aibă o navă și să traverseze (ceea ce vrea să spună: să domine) marea. Chiar moartea înseamnă pentru el un cimitir acvatic. Casa nu-i decît o formă complementară a mării: aceeași ordine, securitate, responsabilitate individuală. Simbolul olandezilor, altă națiune maritimă, este *digul*, pe elvețieni îi recunoaștem după cultul lor pentru *munte*, pe francezi după modul în care mitizează *Revoluția*... Spaniolul se visează *matador*, în timp ce neamțul vrea să fie *soldat*. Simbolul de masă al nemților este, așadar, *armata*, dar armata nu-i decît o *pădure în marș*. Nici o țară modernă, spune Canetti, n-a păstrat așa de viu ca Germania sentimentul pădurii: „paralelismul rigid al arborilor falnici, densitatea și numărul lor umplu inima neamțului de o bucurie profundă și misterioasă. Chiar și în zilele noastre îi place să se plimbe prin pădurea în care au trăit străbunii săi și se simte unit cu arborii" (*Masă și putere*, 1960). Soldatul se simte un arbore într-o pădure puternică și solidară. Copilul german se visează *în pădure*, copilul englez se gîndește numai la mare și se vede *pe mare*...

Astfel de simboluri spun, negreșit, ceva despre spiritul unui popor, dar nu spun — am impresia — esențialul. E de bănuit că și alte *mase* au cultul pădurii, al muntelui sau al mării. Popoarele nordice sacralizează, în genere, codrul, în culturile mediteraneene dominant este simbolismul mării. E mai importantă marea pentru englezi decît pentru greci? Greu de crezut. Numai elveții (un conglomerat de *mase*) adoră muntele și numai ei văd în munte un spațiu de securitate? Ce au făcut francezii pînă la 1789, care a fost pînă atunci simbolul lor? Căci *Revoluția* ca stare de spirit populară a apărut după această dată...

Canetti propune, în fond, simboluri care pot fi oricînd revendicate și de alte popoare. Marea poate fi un simbol esențial pentru englezi, dar spiritul englez trebuie căutat și în alte reprezentări (din sfera culturii în primul rînd). Pădurea aspră și disciplinată este desigur un arhetip german, dovadă romantismul și, în latură politică, prusacismul, dar spiritualitatea germană este infinit mai largă și simbolismul ei cuprinde și alte sfere ale lumii materiale. Lîngă pădure se află totdeauna (în poezia romantică) *fluviul* și *castelul*. Germania modernă este în imaginația tuturor o *țară a mașinăriei* și o *civilizație a confortului* (Gemütlich).



Care ar fi, mă întreb, *simbolurile masei* la noi, românii? Dintre simbolurile propuse de Canetti, cel mai apropiat de spiritul românesc este *codrul*. Mitologia noastră este predominant silvană. *Marea* rămîne un element izolat în imaginația poeților. *Orașul* este încă un spațiu neliniștitor, sufletul nostru rural nu s-a vindecat definitiv de spaima față de constrîngerile civilizației. Noi, românii, avem relații bune cu natura și, dacă este cazul să descoperim un arhetip care să ne reprezinte, trebuie să-l căutăm în sfera acestei naturi securizante în care Eminescu fixează cele două experiențe fundamentale ale omului: iubirea și moartea. Amîndouă sînt imaginate ca o *adormire* lentă, la limita dintre suferință și plăcere. Literatura din secolul al XX-lea, îndeosebi proza, a adus în prim plan *cîmpia* și pe omul cîmpiei, un ins mai aproape de istorie și mai sensibil la tulburările vieții sociale. Politica începe să fie și pentru el un destin. *Simbolurile masei* se modifică, indiscutabil, spiritul național capătă alte reprezentări. Sîntem noi numai elegiaci, resemnați, *mioritici*, cuprinși de voluptatea *somniei*, ne împăcăm repede, cum s-a spus, cu gîndul morții, sacralizăm pădurea, oaia, calul, boul, sîntem numai pașnici și omenoși, întîmpinăm, urgiile istoriei cu sentimentul că totul trece și noi, cum am fost, așa rămînem, în raporturi de înțelegere și îngăduință cu piatra, codrul, oaia, vremea?... Cine ar putea spune?!

*

Revin la Goethe, *omul total*, spiritul de care ne despărțim și la care ne întoarcem ori de cîte ori vrem să înțelegem cîte ceva din lumea germană și din modul ei de a fi. Ultimul spirit *rotitor* și, totodată, primul spirit *rostitor* al culturii europene, dacă acceptăm împărțirea și terminologia lui C. Noica. Sînt în *Convorbirile* lui cu Eckermann mai multe referințe la spiritul german și la relațiile pe care le are cu alte țări europene, îndeosebi cu Franța și Anglia. Goethe e supărat, în genere, pe germani, le reproșează mereu cîte ceva, le recomandă mai multă cultură și o mai mare deschidere spre universalitate. Nu-i mulțumit de *stilul* german, mai ales cînd stilul se lasă influențat de speculațiile filozofice. Acestea ar fi în genere dăunătoare, căci, imitîndu-le, germanii introduc în stilul lor „ceva absurd, opac, lăbărțat și ostenativ". Scriu mai bine cei care filozofează mai puțin, e de părere Goethe, dovadă Schiller, care e cum nu se mai poate de expresiv cîtă vreme stă departe de filozofie (în scrisori, de pildă).

De la Goethe pornește, așadar, ideea că stilul germanilor este greoi și obscur. Să ne mai mirăm și să ne mai indignăm că francezii au preluat această idee și au făcut din ea o dură prejudecată privitoare la stilul literaturii și, în general, la modul de a fi al germanilor? Tot Goethe e de părere că englezii, pe care îi admiră mai mult decît pe francezi, scriu bine, fiind oratori înnăscuți și oameni practici. Oratoria și spiritul practic stimulează, deci, scrisul (stilul). „Dacă am putea dărui germanilor, așa cum e cazul la englezi, mai puțină filozofie și mai multă energie, mai puțină teorie și mai multă practică, am fi, fără îndoială, în bună parte mîntuiți" — spune Goethe altădată. Mîntuirea prin ne-filozofie! Ciudată idee. Goethe vrea să-i dezbare pe germani de filozofie și să-i educe în spiritul practicii. Trebuie să spunem că, din fericire, n-a reușit. Nemții s-au dovedit, în istorie, că sînt și buni filozofi și spirite practice. Cît despre stil, el a rămas cum a fost: dificil și profund. Prin el s-a putut afirma, totuși, o mare poezie. Cît despre francezi, deși au minte și duh, sînt lipsiți de „fundament și de pietate", afirmă Goethe. Ei fac bine că încep să studieze și să traducă pe scriitorii germani, căci „săraci cum sînt atît în ce privește forma, cît și în ceea ce privește subiectele, nu le rămîne alt mijloc decît să se adreseze străinătății; oricît ni s-ar reproșa nouă, germanilor, o oarecare lipsă de formă, le sîntem, totuși, în ce privește subiectele, superiori"... E limpede: Goethe crede că francezilor le lipsesc *forma* (adică compoziția, tehnica operei) și *subiectele* (puterea de invenție). Iarăși ciudat: alții le reproșează, dimpotrivă, formalismul, abuziva retorică (știința de a construi prea bine) și imaginația prea facilă... Însă lucrurile se văd altfel de peste Rhin.

Să ne întoarcem în spațiul germanic. Goethe găsește că două nenorociri s-au abătut asupra spiritului german: *politica* și tendința de a imita *arta*. Nimeni, zice el, nu se mulțumește să trăiască și să profite de viață, toți vor să guverneze și să creeze. Chiar și în poezie este o tendință mimetică enervantă. Unde este întreabă mereu Goethe „acea seriozitate atotcuprinzătoare"? Regretă absența oamenilor de caracter, de felul lui Lessing, în cultură și se arată sceptic față de spiritele sarcastice. Împărtășește, de aceea iritarea doamnei de Genlis față de insolența lui Voltaire. Căci, justifică Goethe, „în fond, oricît de spiritual ar fi totul, la ce-i folosește lumii? Nu poți clădi nimic cu el; ba, dimpotrivă, ar putea fi grozav de dăunător, deoarece nu face decît să zăpăcească lumea și să-i zdruncine reazemul de care are nevoie...".



Se vede limpede de aici că Goethe este încă un om al lumii vechi. Să nu ne atingem, mai zice el, de tainele divine: „Omul n-a fost făcut să dezlege problemele lumii, ci ca să caute unde începe problema, menținîndu-se apoi înăuntrul granițelor inteligibilului. [...! Ar fi zadarnică orice încercare din partea lui de a introduce rațiunea în cosmos..." Cum să înțelegem această frază sceptică? De ce n-ar putea ajunge omul departe cu deșteptăciunea lui? Acceptînd existența unei duble rațiuni în univers (rațiunea omenească și rațiunea divină), marele spirit de la Weimar împarte lumea în două cîmpuri de accesibilități. Omul nu trebuie să iasă din spațiul *inteligibilului* (cîmpul rațiunii sale) și să nu-și pună problemele pe care nu le poate dezlega. Cîmpul lui de cunoaștere este posibilul, restul aparține rațiunii divine!

Trebuie spus că spiritul modern n-a ținut seama de această împărțire între sfere de competență și autoritate. În ultimii două sute de ani, el n-a făcut decît să-și pună problemele insolubile și să cuprindă și ce-i în afara înțelegerii. Goethe nu s-a dovedit a fi în acest caz un bun profet. Omul de după el n-a mai vrut să se mențină înăuntrul granițelor inteligibilului și a tulburat tainele divine, adică ordinea eternă, și a atact geometria imposibilului. Inteligența lui a început să fie judecată în funcție de numărul de „insolubile" pe care le asumă. Goethe credea că arta cea mai mare este să știi să te limitezi. Pentru spiritul modern, pe care el l-a anticipat într-o oarecare măsură, dar nu l-a înțeles deplin, arta cea mai mare este să se *delimiteze* mereu și cu încăpățînare. A delimita înseamnă, în fapt, a *nelimita*, a pune limitei o limită.

Cînd este să compare pe germani cu alte națiuni, Goethe îi compară cu francezii și englezii, rareori cu italienii și grecii și aproape niciodată cu alte popoare din Europa. Putem deduce de aici că *spiritul european* se reducea în epoca lui Goethe la spiritul celor trei culturi. Scriitorul pe care îl admiră cel mai mult dintre contemporanii lui este Byron. Îi place, dintre francezi, Béranger, mai puțin Hugo. Francezii au și acest cusur că sînt legați mai mult de realitate și nu pătrund bine latura ideală a lucrurilor pe care o pătrund (și o posedă din plin) germanii. O disociere care a făcut carieră. În 1829, Goethe simte că veacul lui este lipsit de vlagă. În Germania această stare ar putea fi o urmare — zice scriitorul —

a strădaniei nemților „de a se descotorisi de francezi". Consecința? Pictorii, muzicienii, poeții sînt *molîi*. Le lipsește, deci, alcoolul francez, e nevoie de *l'esprit*. Germanii îl au pe *Geist*, care acoperă și sensul de productivitate și n-ar putea fi tradus, e de părere Goethe, decît prin *esprit* și *âme*.

Goethe se înșeală, totuși, în privința epocii sale. Nu este așa de lipsită de vlagă. Este epoca romanticilor și epoca filozofilor și a intrat în cultură ca o epocă înfloritoare. *Molîii* germani, descotorosindu-se de francezi (cît de mult? și păstrînd ce?), și-au dat lor și au dat lumii europene o mare poezie, o mare muzică și o mare filozofie. „Proștii de germani" s-au întrecut pe ei înșiși sau mai bine zis s-au descoperit acum pe ei înșiși. Spiritul lor greoi, inaptitudinea lor pentru claritate, lipsa lor de imaginație au făcut să explodeze cultura europeană. E veacul lor, și scepticul Goethe l-a pregătit în multe privințe. I-a îndemnat, în primul rînd, să iasă în lume. În convorbirile cu Eckermann se plînge mereu că germanii duc o viață sărăcăcioasă și izolată. El gîndește o cultură unitară și largă în spiritul grecilor. „Noi, germanii, sîntem încă robiți trecutului" — obișnuiește el să spună. Trecutul înseamnă în acest caz izolare culturală, orgoliu local, lipsă de curiozitate pentru ceea ce este în afara landului...

*

Goethe, care are cultul desăvîrșirii și socotește că marea operă este un *tot*, o armonie a părților, are oroare de cuvîntul *compoziție* care vine, crede el, tot de la francezi. „E un cuvînt cu totul infam — zice el — și de care ar trebui să ne descotorosim cît mai repede". Și mai departe, socotind că esențial este *geniul*, nu meșteșugul, se dezlănțuie: „Compoziție! Ca și cum ar fi o bucată de cozonac sau de biscuit, pe care o frămînți, din ouă, făină și zahăr! E vorba de o creație spirituală, care, și ca parte, și ca întreg, e pătrunsă de un spirit și de un suflu de viață. Făuritorul ei n-a încercat să procedeze, bucată cu bucată, așa cum îl tăia capul, ci, stăpînit de spiritul demonic al geniului său, a fost nevoit să accepte ceea ce îi poruncea acesta".

Peste nici douăzeci de ani, Poe descrie modul în care și-a compus poemul ignorînd mitul inspirației. Goethe și Poe reprezintă două momente importante în gîndirea artistică. Unul face elogiul



genialității (al *spiritului demonic*), altul introduce ideea artei ca elaborație lentă. Odată cu ea se naște spiritul modern în poezie. A doua parte a secolului al XIX-lea și în întregime secolul nostru trăiesc sub puterea acestui nou mit: mitul creatorului care își fabrică discursul de care are nevoie. Dacă e adevărat ceea ce spunea mai înainte Goethe, și anume că francezii au impus noțiunea de *compoziție* (deși tot Goethe le refuza instinctul *formei*'), atunci ușuraticii francezi au simțit cu o oră mai devreme încotro merge arta timpului. *Forma* lor s-a impus, *compoziția* s-a substituit inspirației, dacă acceptăm ideea (în fond greu de acceptat) că este posibilă în artă o construcție fără o inspirație a construcției.

De neînțeles este furia lui Goethe împotriva romanului *Notre Dame de Paris*, în care vede un triumf al *nefericitului* (acesta e termenul!) curent romantic. „E cartea cea mai groaznică ce a fost scrisă vreodată! Și cel puțin dacă pentru caznele pe care trebuie să le rabzi, ai fi despăgubit prin plăcerea pe care ai simți-o la descrierea naturală a firilor și caracterelor omenești. Cartea lui e lipsită, dimpotrivă, și de tipuri, și de adevăr. Personajele reprezentate și care, chipurile, ar trebui să acționeze nu sînt oameni vii, în carne și oase, ci niște biete păpuși de lemn, pe care le manipulează așa cum i se năzare și pe care le pune să se strîmbe și să se schimonosească, potrivit efectelor urmărite. Ce fel de timpuri sînt însă astea în care nu numai că e cu putință să fie scrisă o asemenea carte, dar mai e socotită și suportabilă și chiar amuzantă?!".

*Ce timpuri sînt astea?!* Este interogația neliniștită a geniului care simte că iese, nu din viață (s-a împăcat de mult cu această fatalitate), ci dintr-o lume constituită. Un clar sentiment al sfîrșitului trece prin aceste fraze indignate. E sentimentul unui mare spirit care a gîndit într-un fel lumea și vede deodată că lumea la consolidarea căreia contribuise într-o măsură importantă o ia în altă direcție. Încotro? Goethe nu e chiar străin de direcția pe care o va lua lumea spiritului după el. Deși nu crede prea mult în Revoluție*, admiră pe Napoleon și acceptă ideea primenirii spiritului și se socotea el însuși un spirit modern: „Noi, cei moderni, spunem ca și Napoleon: *politica înseamnă destinul*"... Într-o pri-

* Duminică, 29 februarie 1824, Goethe îi spune lui Eckermann: „întreaga revoluție franceză a fost dirijată cu ajutorul mituirii". Convingerea lui este că „prin mită poți obține orice în Franța"..., fapt explicabil după el, „la un popor cu atîtea elemente vicioase"...

vință cel puțin Goethe confirmă ideea de modernitate: gîndește literatura germană în orizontul universalității. De ar fi numai atît, și rolul lui e uriaș în formarea spiritului european. Dar sînt și alte idei care îl despart pe omul de la Weimar de lumea în care se formase și-l apropie de lumea spiritului *molîu*, modern. Spiritele noi s-au despărțit mereu de el, dar nu l-au uitat niciodată. Totdeauna este o cale de întoarcere spre Goethe, pentru că afli la el mereu ceva care te satisface și te mîntuiește. În Goethe nu te poți odihni, deși este un mare spirit stabilizator. El te obligă să regîndești lumea, bunul lui simț este filozofia cea mai adîncă, iubirea lui față de lucruri este enormă. „*Am stat de vorbă mult cu lujerii de viță*, îi spune într-o zi lui Eckermann, *și lujerii mi-au dăruit idei bune.*“ Asta dovedește că are bune relații cu natura și cunoaște limba elementelor. Este foarte mîndru de teoria lui asupra culorilor și la bătrînețe socotește că, dacă va rămîne ceva după el, va rămîne tocmai această descoperire... N-a fost așa, teoria culorilor a fost infirmată, adversarul Newton a cîștigat, după Goethe a rămas altceva, știința s-a dovedit mai infidelă decît arta. Însă, slavă Domnului, a avut atîta spirit și atîta talent, încît erorile lui au devenit componente ale personalității sale grandioase.

Thibaudet e de părere că geniul francez se exprimă integral prin trei spirite (Montaigne — Pascal — Voltaire), în timp ce spiritualitatea germană se regăsește în *pluralismul interior* al unui singur om: Goethe, desigur. El ar fi adunat „varietatea, dialogul, opozițiile care sînt necesare unei trăiri superioare a spiritului“. Așadar: Goethe nu este un talent, Goethe este o *natură*.

## VARĂ LA WANNSEE

Mă întorc după un an în Berlinul de Vest și mă instalez la „Literarisches Colloquium“, în Wannsee, un orășel-anexă situat într-un peisaj feeric pe malul marelui lac. Clădirea *Colocviului* e aproape pustie. Nu sînt decît cîțiva locatari: un cuplu vienez, vecina mea (o doamnă care apare mereu însoțită de un cîine enorm) și eu. Au trecut înaintea mea pe aici A.E. Baconsky, Petre Stoica și Marin Sorescu. Remarc fotografiile ultimilor doi pe panoul din holul clădirii, alături de Günther Grass și alți scriitori cunoscuți. Poetul Bizinski, care lucrează în administrația instituției, mă depistează repede și mă pune la curent cu istoria *Colocviului*. Are mulți prieteni în România, a fost la București și la Neptun, poemele lui sînt traduse la noi. E un om blînd și prietenos, originar, dacă nu mă înșel, din Austria. Mă instalez într-o cameră ce dă spre lac și am în fața ferestrei un imens arțar cu frunze groase. Din nou acel sentiment că natura germană este o *natură în forță*. În exces, dar nu în explozie. Vizitez orașul format, aproape în exclusivitate, din vile sufocate de o vegetație abundentă. Cobor spre lac, și aici este o mare agitație. Copiii se joacă într-un fel de labirint de frînghii groase. Un labirint vertical, sub formă de piramidă.

E un amurg divin de vară berlineză. Trec pe lîngă mine cete, cete de bicicliști, tineri și bătrîni, nepoata și bunica pedalează în ritm alert. Mă simt, deodată, singur, izolat, străin în această lume care se bucură de ultimele zile de vară. Nu pot participa la bucuria lor, ceva ostil crește în mine, o teamă obscură care-mi acaparează, inexplicabil, ființa. Mă întorc în cameră, îmi pregătesc o cafea,

citesc și încerc să mă gîndesc la cele două luni pe care le voi petrece aici. Camus spune undeva că sînt orașe, ca Parisul sau Praga, închise în ele însele, și altele, ca Algerul, care stimulează iubiri secrete. Locuri privilegiate care se deschid în cer „ca o gură sau o rană".

Wannsee mă privește indiferent cu ochiul lui uriaș de apă. Ies din nou în micul oraș, descopăr gara și iau *S-ban*-ul care mă duce în centrul Berlinului de Vest. Dau o raită pe Kudam, cumpăr struguri de la *Bilka* și intru, în cele din urmă, la Grădina zoologică, unde întîlnesc o imensă populație de copii. Delfinii dau un spectacol splendid, elefanții cară, din plictiseală, butuci de la un capăt la altul al țarcului în care sînt închiși. Asist la un număr de dresaj: un pachiderm uriaș merge pe o bară îngustă. Mă întorc seara la *Literarisches Colloquium* și, în tren, citesc un articol despre destinul istoric al Germaniei. Destin, aș zice, de balanță între cele două capete (lumi) ale continentului. Cîteodată balanța se dereglează și Europa intră, atunci, în panică.

Wannsee nu se grăbește să-mi arate iubirile lui secrete. Nici eu nu sînt pregătit să le primesc. Trec, probabil, printr-un *rău de existență*. Cine spune că o călătorie ne face totdeauna fericiți? Sînt atîtea imponderabile care schimbă sensul lucrurilor și aruncă ființa noastră în acele goluri neașteptate din care cu greu ieșim! Iată, aici la Wannsee, lumea din afară este în sărbătoare, și eu mă uit fără bucurie la ea. Parcă aș fi pîndit de cineva, dar pînda este, îmi dau seama, în interiorul ființei mele. Am un sentiment de fragilitate, îmi simt într-un mod ciudat corpul, dacă aș fi credincios, aș zice că mi-am pierdut, deodată, credința și m-am golit de putere și de sensuri. Singurătatea, care la București mă odihnește și mă împacă în mod miraculos cu mine, mă apasă acum ca un aer vîscos, irespirabil. Unde e acea *singurătate bucuroasă* pe care o laudă filozofii, singurătatea liniștită, creatoare? Încerc să scriu ceva, însă după prima propoziție scrisul îmi pare o vanitate. Răsfoiesc o carte pe care tocmai am cumpărat-o *(Semiotica poeziei* de Riffaterre), însă n-am nici o tragere de inimă. Rămîn în minte cu un gînd obscur care mă îndepărtează de lucruri și mă apropie, în același timp, prea mult de mine. O alarmă a ființei, o ascuțime neobișnuită a simțurilor, o senzație de panică interioară. Parcă aș trăi în gura unui uriaș aspirator și nu am forța să mă agăț de lucruri. Caut gîndurile bune și nu le aflu, caut acele fantasme frumoase în care ne instalăm în clipele noastre de descurajare, și



fantasmele nu vin acum spre mine. Am citit de atîtea ori despre oameni care *aud sunete*. În literatură bineînțeles. Ei, bine, nu mi-e rușine să mărturisesc că aici, la Wannsee, aud într-un mod neobișnuit de limpede sunetele ca niște materii care explodează lîngă fruntea mea. *Natura ridică vocea*. Cine a scris această propoziție?

*

Revăd, a doua zi, Dalhemul, și ce mă uluiește este diversitatea frumuseții umane în pictura Renașterii. Ce grandoare în figurile acestor seniori, comersanți, prelați!... Pînă și nenorocirile lor sînt, dacă putem spune astfel, cutezătoare. Există în gesturile împietrite în culoare un sens al amplitudinii, o forță care vine, probabil, din buna relație a omului cu lucrurile din afară. Îți vine să spui: umanul are preponderență, omul nu acceptă, cu adevărat, să fie pe locul doi.

*

Iau masa la „Piccola Pizzeria" din centrul Berlinului și, ca să-mi schimb statutul social, beau cafeaua la „Möhring", unde se păstrează atmosfera vechiului Berlin. Lux, calm și ambianță barocă. Doamne în vîrstă îmbrăcate în ostentativ stil *retro*, coafuri sofisticate, distincție și, dacă nu sînt cumva influențat de cărți, observ pe fața lor și oarecare aroganță prusacă. Pe Kudam trec grupuri de turiști îmbrăcați în culori țipătoare, aici doamnele de altădată vorbesc în liniște între ele și mănîncă fără grabă enorme înghețate. Mă uit atent la grupurile bătrînelor doamne (sînt cîte trei, patru la fiecare masă) și mă gîndesc că, tinere și frumoase, au trecut prin război, au trăit epoca postbelică și, iată-le, acum, uscate și țepene, întîrziate într-o istorie construită (aici, la Berlin) pe un provizorat care durează.

Seara merg la Filarmonica din Berlin, unde ascult „Fünf Kamerkonzerte aus *Die englische Katze*", compuse și dirijate de Hans Werner Henze. Filarmonica este o construcție nouă, plată, insignifiantă în exterior, ingenioasă și funcțională în interior. Orchestra e plasată în mijlocul sălii de concert și, de jur împrejur, un spațiu distribuit după altă ordine decît cea obișnuită. Dispare ideea de ierarhie a publicului. Toți spectatorii sînt, într-un chip sau altul, aproape de orchestră. Balconul II nu este defavorizat în raport cu primele rînduri de la parter. O *socializare*, aș zice, a

sălii și o omogenizare a publicului. În plus, interpreții sînt aduși în mijlocul spectatorilor, demitizați. Tot ceea ce se petrece se petrece aproape de urechea și ochiul unui public devenit el însuși actor. Ideea lectorului ca personaj al operei (lectorul productiv) trece și în domeniul muzicii. Sala modernă de concerte, abolind distanța dintre scenă și receptor (și, ipso facto, ierarhia receptorilor), facilitează această metamorfoză. Spectatorul, indiferent unde ar sta, pare că deține locul privilegiat și are sentimentul că este investit cu o misiune specială. Este de la început plasat în interiorul scenariului, participă la un spectacol care, altfel, nu ar putea avea loc. Frumoasă iluzie!

Muzica modernă a lui Henze nu tulbură prea mult sala. Impresie, uneori, de fiare tîrîte pe caldarîm. Talerele se izbesc în neștire, tobele anunță, parcă, sfîrșitul lumii. Am un gust mediocru pentru aceste fresce sonore, altele — mai lirice sau mai jucăușe — îmi plac. A doua seară este un regal: Ravel („Alborado del Gracioso"), Rachmaninov („Rapsodia pe o temă de Paganini") și Skriabin... Orchestra este dirijată de Daniel Nazareth. Solist, Michael Beroff. Dirijorul apare pe scenă fără tradiționalul frac. E tînăr, vine de undeva din Orient, și conduce cu autoritate o orchestră în care sînt foarte mulți asiatici.

Interpretarea *Rapsodiei* mi se pare sublimă. O senzație de forță și puritate. Îmi dau seama că *scriitura* traduce rău (dacă traduce) limbajul inefabil al muzicii. Cel mai cinstit lucru e să asculți și să taci. Despre muzică se vorbește, în fond, în două feluri: în felul specialiștilor (care descriu în limbaj inițiatic tehnica interioară, sistemul mecanic) și în felul, abundent și analogic, al oamenilor de litere. Oamenii de litere caută și, evident, găsesc analogii mărețe. Ei transpun furtuna de pe partitură în cuvinte și trag sensuri filozofice din combinația de sunete ce sugerează bătăile destinului. Se naște, astfel, un alt discurs, *discursul scriptic*, în umbra și în aproximația *discursului muzical*. Impresia mea este că ele nu se vor întîlni niciodată, nici măcar la infinit.

Limbajul specialistului mi se pare sărac, limbajul omului de litere este prea bogat și peste măsură de evaziv. Unul consideră că fenomenul muzical nu-i altceva decît un fenomen de speculație și orice operă nu-i decît „o suită de elanuri care converg spre un punct de repaos" (Igor Stravinski, *Poetica muzicală*). Celălalt (poetul, filozoful) pleacă de la ideea că muzica „dă un corp îngerului" (Chateaubriand) sau oferă pasiunilor „mijlocul de a se bucura de ele însele" (Nietzsche).



Scriitorii au considerat totdeauna muzica o *artă de ajuns*. Trebuie să luăm muzicii *bunul* ei, spune, de nu mă înșel, Mallarmé. Simboliștii tind spre o artă a totalității ființei și spre o sinteză a mijloacelor de expresie. Și toate acestea nu se pot realiza fără o apropiere a poeziei de muzică. Wagner, ca teoretician al *artei totale*, devine un model, căci el a unit, în *opera muzicală*, drama, poezia, dansul și plastica. Muzicienii sînt mai reticenți în privința acestor alianțe. Privită din interior, muzica este un univers suficient sieși. Ea nu are nevoie de poezie pentru a mulțumi spiritul. M-au surprins, citind într-un rînd convorbirile lui Barnand Gavoty cu George Enescu, aceste propoziții: „O artă este o lume închisă, un templu magic, în care nu simți nici nerăbdare, nici dorință de a evada. De ce să caut la Hugo ceea ce găsesc la Beethoven? ... Și Mallarmé, care gîndea poezia ca o muzică, iar muzica „ultimul și cel mai desăvîrșit cult uman"!

Muzica este, în fond, o vocație de taină. Barthes ne atrage atenția (în *L'obvie et l'obtus*) că există *două muzici:* (1) muzica pe care o cînți și (2) muzica pe care o asculți. Cea dintîi este *musculară*, *scriptică*, cea de a doua e *pasivă* și *aproximativă*. Ascultat, Schubert este minor, cîntat este magnific, notează Barthes în cunoștință de cauză: semioticianul cîntă la pian din Schubert și Schumann, romantici minori... Această preferință spune ceva despre sensibilitatea intelectualului Barthes. Îi place enorm *liedul* și se mîndrește că face parte din grupul restrîns al schumannienilor parizieni.

În privința celor două muzici rămîne însă de discutat. E oare adevărat că un compozitor este o dată minor și altă dată magnific? Se poate, desigur, dar asta depinde nu numai de receptor: depinde într-o măsură considerabilă de *lectorul intermediar*, care este interpretul. Căci acest fapt trebuie remarcat cînd e vorba de relațiile noastre cu muzica: prezența inevitabilă și decisivă a interpretului, primul lector și, de bună seamă, lectorul preferențial al textului muzical. Fără el notele nu devin sunete, iar sunetele nu capătă o ordine muzicală. Depindem, compozitorul și noi, de acest prim cititor. Fără el miracolul nu se întîmplă. În mica fabulă a lui Poulet din *La conscience critique* trebuie să introducem un element nou: într-o cameră obscură se află un pachet de foi mîzgălite și (fapt nou în raport cu opera literară), în imediata vecinătate, un instrument muzical: cineva pătrunde în camera în care se află obiectele inerte și transformă totul într-o lume de sunete;

este interpretul-lectorul care face această minune. Contactul cu opera literară este nemijlocit. Orice cititor poate pătrunde în camera obscură și da un corp și un sens foilor mîzgălite, dar nu orice amator de muzică poate să dea un corp și un sens muzical notelor ce zac pe masă. Este nevoie, în cazul muzicii, de un mesager care cunoaște codul muzical și-l traduce pentru noi, ceilalți. De-abia de aici înainte se produce propriu-zis întîlnirea noastră cu muzica, într-o sală de concert sau în intimitatea unei camere.

Cît despre interpret, el poate avea bucuriile sau dramele lui. Barthes vorbește de fervoarea spiritului care descifrează un text muzical. E, desigur, fervoarea unui amator superior. Interpreții de profesie au, adesea, alte reacții. În convorbirile citate, Enescu mărturisește o mare virtuozitate se ridică pe o mare tristețe. Un cronicar muzical îi făcuse, după un concert, un portret entuziast, întrebîndu-se în finalul articolului: „Și la ce se gîndește, oare, în timp ce cîntă și ce simte în clipa cînd ne dăruiește bucurii atît de intense?"... Marele violonist îi răspunde acum: „O nesfîrșită plictiseală, scumpul și entuziastul meu comentator, o spun cu toată sinceritatea și cu riscul de a vă dezamăgi"....

*O nesfîrșită plictiseală*!... Iată prin ce locuri triste poate să treacă muzica. Și noi, cei de pe margine, privim cu exaltare miracolul ei și credem că ne aflăm în prima dimineață a lumii. Cum este cu putință ca „miracolul frigului artificial" (trăit și pregătit cu osîrdie de interpret) să devină un miracol fără alte atribute pentru cel care ascultă aceste ciudate potriviri de sunete care spun ceva plăcut și înalt? Muzica face în așa fel încît spiritul nostru nu se simte inutil în univers. Muzica ne împacă în mod surprinzător cu lumea. Mă opresc aici: simt că am devenit om de litere. Nu voiam, în fapt, să spun decît că *Rapsodia* lui Rahmaninov, cîntată de Filarmonica din Berlinul de Vest, îmi pare o cursă de cerbi într-un cîmp de maci. Muzica este o creație în bucurie.

*

În *Însemnările unui turist*, Stendhal este foarte iritat de Paris și de viața societății pariziene. Asta-i dă o inapetență pentru literatură. „Trăiesc de douăzeci și cinci de ani, zice el, în acest oraș și nu pot să scriu trei rînduri despre el; stau trei luni de zile într-un



oraș de provincie și sînt în stare să scriu o carte întreagă despre viața de acolo...."

Cum să înțelegem acest refuz și această ușurință? Într-un singur fel: proza (așa cum o gîndește Stendhal) are nevoie de o anumită înstrăinare față de obiect. O prea mare intimitate devine paralizantă pentru spiritul disociativ. Transparența nu este promițătoare pentru spiritele scormonitoare. Preacunoscutul devine o piedică pentru cunoaștere...

Un proverb oriental, deseori citat de semioticieni, spune însă că locul cel mai obscur de pe pămînt este acela de sub lampa aprinsă. Misterul se refugiază adesea în structurile transparenței. Nici o cunoaștere nu-i, așadar, atît de completă încît să facă inutilă cunoașterea....

*

Altă curiozitate: din jurnalul lui Green aflu că Gide se simte bine în orașele unde poate *curvăsări* (sic!). Nu monumentele, muzeele, peisajul fascinează pe călătorul Gide, ci prilejul de a-și face de cap. Ca să vezi!...

Revin la *a fi* și *a face*, verbe esențiale pentru ființă. Sartre crede că *a fi* nu are sens fără *a face*. Așadar: *sîntem* în măsura în care *facem* ceva. Iată, pe scurt, filozofia angajării și a libertății. Totul pare atît de simplu. Este însă sigur că, *făcînd*, sînt ceea ce trebuie, ceea ce vreau să fiu? Dacă omul este o ființă condamnată la libertate, cum se întîmplă că el și-o cîștigă atît de greu și o pierde așa de ușor? Și, apoi, ce libertate am eu față de moarte? Libertatea, cumva, de a înțelege fatalitatea morții? Dînd ecuația ființei, Sartre uită un verb esențial. Unul sumbru de tot...

*

Există, totuși, *singurătatea bucuroasă*. La Wannsee, toamna pătrunde discret. Lumina e mai bolnavă, albastrul lacului e putred. Arțarul de la fereastra mea dă semne de angoasă. Antenele lui fine presimt o primejdie obscură și îndepărtată. Este o liniște ciudată, aș zice: *o liniște îmbufnată* la Wannsee. Sînt neobișnuit de atent la aceste semne abia perceptibile. E condiția, probabil, a călătorului: să dea un sens la tot ceea ce vede.

Aici s-a sinucis într-o toamnă luminoasă (1811) poetul tragic Kleist împreună cu Adolfine Vogel. O moarte simbolică, wer-

theriană. Caut să descopăr locul în care îndrăgostiții din Wannsee și-au pus capăt zilelor într-un delir comun, salutînd ultima lor dimineață cu cîntece de slavă. Îl descopăr relativ ușor, între două șosele aglomerate, la adăpostul unor copaci umezi și sumbri. „Numai Shakespeare l-a putut naște", scrie I. Grimm despre acest tînăr geniu bolnav de răul secolului.

*

Iau masa cu Evelyn și Gerd W. într-un mic restaurant de pe malul lacului. Oameni simpatici, comunicativi, îndrăgostiți de soarele Italiei. Gerd este colecționar de antichități și în casa lui din Zelhendorf are cîteva obiecte rare. Îmi povestește întîmplări din existența lui: a ajuns pînă aproape de Murmansk sau Arhangels, nu mai știu exact; a revenit după cinci ani, a luat-o de la capăt. Are un adevărat cult pentru prietenie și în casa sa o cameră este rezervată în permanență marelui său amic italian de care pomenește mereu. Stau cîteva zile la ei, într-un cartier plin de verdeață, aproape de Grünewald. Mă abandonez confortului și începutului de toamnă berlineză. Gerd îmi povestește despre Italia și despre amforele pe care le-a descoperit acolo. Impresia este că i se întîmplă mereu ceva, ceva extraordinar, îndată ce calcă pe pămîntul Italiei. O nesfîrșită sărbătoare. Într-o seară, la Napoli, a zărit un cuplu așezat la masă pe terasa unui mic restaurant. Era după sezonul turistic și piața spre care da restaurantul era pustie. Femeia vorbea tot timpul și bărbatul asculta. După patru ore, cînd Gerd și prietenii s-au întors la hotel, cuplul era în același loc și în aceleași raporturi: femeia vorbea, vorbea, iar bărbatul asculta fără revoltă. Intrigați, s-au interesat la patronul hotelului despre identitatea curiosului cuplu. Erau Jean-Paul Sartre și Simone de Beauvoir. Doi oameni care vorbeau împreună de cincizeci de ani și încă aveau ce să-și spună. Gerd termină povestea lui cu un strigăt de uimire și bucurie. Mă uit la el, caut să-l înțeleg, îmi place acest german care a trecut prin multe și nu și-a pierdut bucuria de a trăi. Îmi aduce prune din grădină și le mîncăm împreună, cu mare poftă. Ne întindem la soare pe scaunele comode de pe terasă și ne gîndim fiecare la ale noastre: Gerd, probabil, la soarele sudic, eu la apropiata mea întoarcere. Cînd, înainte de plecare, revin pentru un moment la Wannsee, observ că vara s-a dus.

CUPRINS


Cuvînt înainte ..... 9

I

Moartea unui mit ..... 13
Tipologiile spiritului ..... 16
Roland Barthes. Un ghibelin printre guelfi 19
Cei zece magnifici ..... 27
Ascunsa înstrăinare ..... 30
Talente și naturi ..... 35
Michel Tournier și lectura semnelor ..... 39
Romanul gotic ..... 50
Fantasticul real ..... 54
Ore franceze ..... 58
Cetatea arhitecților ..... 65
Jean-Paul Sartre și Simone de Beauvoir. Ceremonia de despărțire ..... 68

II

Spiritul grec ..... 79
Cumintea Penelopa și ambiguitățile unui mit ..... 83
Femios. Mitul cîntărețului ..... 94
Cruzimile lui Ahile ..... 101
Un război al vanităților. Ulise și Nausicaa 107
Glicéra și Menandru ..... 111

III

Tînărul Ionescu ..... 119
Hugoliada. Biografia omului retoric..... 136
Albul și Negrul ..... 140

*

Mircea Eliade. Narațiunea mitică..... 145
Nivelele textului epic. Mitul Șeherezadei 152
Persephona modernă. Mutația biologică și existența post-istorică ..... 170
Poezia ca soteriologie. Orfeu și Euridice în spațiul bucureștean ..... 179
Lecția spectacolului ..... 186
O metaforă a textului ..... 194

*

Mircea Vulcănescu. Un punct de vedere despre specificul nostru ..... 198
Gîlceava filozofului ..... 202
Îndîrjirile filozofului. Jurnalul de la Păltiniș 206
C. Noica sau despre ființa rostitoare ..... 212

IV

Trei critici literari:
„Ipostazul" lui G. Ibrăileanu..... 217
Lovinescu, azi ..... 222
G. Călinescu. Note despre scenariul critic. Ideea de monumentalitate. Modele epice în istoria literaturii ..... 227

V

Sensul tradiției ..... 241
Literatura și publicul ei..... 245
Gust și metodă în critică ..... 249



Critica textului ..... 254
„Mophtologies" ..... 261
Logica paradoxului ..... 266
Pactul autobiografic ..... 270
Jurnalul lui Rebreanu..... 275
Un neobișnuit dicționar ..... 285
Romanul actual ..... 290
Sfidarea retoricii, retorica sfidării..... 297

VI

Marin Preda. Sensul totalității..... 303
O adunare liniștită și o povestire care se amînă ..... 308
Observatori și creatori ..... 315
Paradoxul lui Artimon ..... 322
Fascinația paternității ..... 326

*

Nichita Stănescu: un mod de a fi poet.... 336
Cîntecele inorogului ..... 344
Cornul de melc ..... 350
„O muntenie a spiritului" ..... 352

*

Tudor Vianu sau despre fidelitate..... 357
Fănuș Neagu. Schiță de portret..... 361
Lucian Raicu. Loialitatea față de literatură 363
Marin Sorescu. Uraganul de hîrtie..... 365
Semne și sensuri. Fragmente dintr-un jurnal 369

VII *Jurnal german*

Un mod specific de a fi (377); omul germanic văzut de la Paris; mitologia berii și a ceaiului (380); indienii orașului (381); Heidelbergul de azi (382);

experiență gastronomică la München (384); reflecții despre pictură (386); domul din Köln (389); *a fi* și *a face* după Meister Eckart (390); neamțul *nu este, el devine* (Nietzsche, 391); poporul de mijloc și muzica lui „informă, complexă și inepuizabilă" (391); prin Hamburg, la Tante Buhr (394); Berlinul de Vest și generația Punk (396); ce pățesc popoarele care nu devin națiuni culturale (398); specificul german văzut de Mihail Ralea (399); nemții nu rîd niciodată; influența climei asupra stilului cultural; nordicii sînt auditivi, sudicii sînt vizuali (400); la Dalhem; (400); simboluri ale masei după Elias Canetti (403); Goethe și „acea seriozitate atotcuprinzătoare" (405)

Vară la Wannsee..... (411)

Lector : MAGDALENA BEDROSIAN
Tehnoredactor : CONSTANȚA VULCĂNESCU

*Apărut : 1985. Bun de tipar 4.II.1985.*
*Format 16/61×86. Coli tipar 26,5.*

Comanda nr. 40 587
Combinatul poligrafic „Casa Scînteii"
Piața Scînteii nr. 1 — București,
Republica Socialistă România